

مُحَمَّدٌ قُوبَعَة

الرُّؤْيَا مِنْ طَيْفِينَا

وَمِنْ أَيْعِ الْحَدَائِثِ فِي السَّعْرِ الْعَرَبِيِّ

جامعة منوبة

كلية الآداب و الفنون و الإنسانيات بمنوبة

الطبعة الثانية

2011

محمّد قوبعة

الرومنطيقية
ومنابع الحداثة في الشعر العربي
(الرّابطة القلمية أنموذجا)

الطبعة الثانية

جامعة منوبة
كلية الآداب والفنون والإنسانيات

2011

الإهداء

إلى الرّوح التي تحبّ النّسمات
وتسير مع العواصف

(جبران)

المقدمة

استأثرت دراسة الشعر العربي الحديث بجانب وافر من جهود النقاد والباحثين، واتجهت إليها عناية الساعين إلى تتبّع مختلف المراحل التي مرّ بها هذا الشعر منذ بداية القرن التاسع عشر، أي منذ مبدأ الفترة التي ذهب جلّ الدارسين إلى اعتبارها منطلق عصر جديد وسم بعصر النهضة وقد انطلق مؤرخو الأدب ودارسو النصوص جاهدين في العمل على الإحاطة بشتى الظواهر التي غدت له ميسما، وعلى تبيّن أطواره المتعاقبة والصلة بين كلّ طور منها وآخر، وعلى الوقوف على ما بين تياراته من تباين.

ولا يخفى ما في حديثنا هذا من إقرار ضمّنيّ بما صار اليوم من تحصيل الحاصل، ونقصد الإقرار بأن الشعر العربي الحديث قد شهد تحوّلا نوعيا ابتعد به، في كثير من الأحيان، عن السنة الشعرية ودخل به - نتيجة ذلك - طوراً مختلفاً عن الأطوار السابقة، وقد كان رصد ذلك التحوّل ومظاهره موضوع دراسات بلغت من الكثرة والتنوّع ما يجعل الاطلاع عليها جميعا والإلمام بما فيها أمراً عسير المنال على باحث مهما اجتهد، ولا شك في أنّ تلك الدراسات تقوم دليلاً على أنّ دراسة الشعر العربي الحديث من جهة ما يجعله كذلك، أمر على غاية من التشعب والتعقّد والاتساع، كما أنها تقوم دليلاً على أننا ما زلنا نسعى إلى استكناه مظاهر التحوّل في الشعر العربي الحديث، أو مظاهر "النهضة" فيه وألوانها، عسانا ننفذ من خلال ذلك كلّه - إلى أصولها فنذكرها، وإلى منابعها فنروي ظمأ فضولنا منها، وإلى مكامن السر فيها فنكشفها.

ولعلّه ليس من اليسير دوماً أن نقطع المسافة الفاصلة بين الظاهرة التي يمكن أن تستجليها الملاحظة، والأصل الذي ترجع إليه أو المنبع الذي تصدر عنه، وفي ذلك ما يكفي - أحيانا - للحمل على القعود دون تلك المهمة، ولكن فيه أيضاً ما يكفي لشحذ العزم والانطلاق في محاولة تلمّس بعض الإجابة عن السؤال المتردّد على الألسن: ما الذي طرأ على الشعر العربي - وطرأ فيه أيضاً - من المظاهر التي لم تكن مألوفة فيه، ولا هي على صلة بما شاع فيه من أنموذج ساد قرونا وكان دعامة ما يعرف بالسنة الشعرية ؟

وليس من شك في أنّ هذا السؤال لا يمثل سوى جزء من عمل ينبغي إنجازه: فلئن كان رصد الظاهرة أو (المظاهر) في شعاب النصوص الشعرية ومنعطفاتها أمرا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه، فإنّ الاكتفاء بتعديد ملامح الظاهرة أو بملاحظة مختلف الظواهر لا يغني البتة عن السعي إلى الوقوف على الخلفيات الفكرية التي إليها ترجع والأبعاد النظرية التي إليها تنتمي، وهو سعي يرتبط، في تقديرنا، بتحديد ما يمكن اعتماده من المفاتيح التي تهدينا إلى مواطن نعتبرها "جديدة" أو "حديثّة"، وتهدينا كذلك إلى تبين الخيط الرفيع الذي يربط بين تلك المواطن في نصوص الشاعر الواحد من جهة، وفي نصوص عدد من الشعراء من جهة أخرى، ربطا يجيز لنا الحديث عن صدور تلك الظواهر عن رؤية مؤلفة الحلقات وعن مواقف منسجمة المكونات.

ولا نعتقد أنّه من المبالغة أن نولي أهمية كبيرة لقضية تبين المفاتيح المرشدة إلى مواطن "الجدة"، بل لعلنا لا نبالغ إن ذهبنا إلى أن التساؤل عن تلك المفاتيح أمر يكتسي من الأهمية ما يفوق الكثير من الأجوبة التي تتوقف عند تعداد المظاهر وتعديديها وذكرها، ذلك أن تلمس الطريق إلى تلك المفاتيح والعمل على إدراك الخيط الرفيع الرابط بين ما يمكن اعتباره مواطن "حديثّة" أمران يتطلبان قراءة منظومية لا بدّ من أن تتطّلق من فرضيات قراءة تقضي إلى اجتتاب أن تكون الدراسة متناثرة المفاصل مفككة الأوصال، لا تقودها فكرة توجّه خطاها ولا يوحد بين أجزائها منطق موصول الحلقات متماسك الأهداف.

وليس فرضيات القراءة أفكارا مسبقة ندخل بها البحث ونعمل على صبّها ما نقف عليه من ظواهر فيها بل هي سعي إلى الربط بين تلك الظواهر ربطا يبرز ما بينها من متين الصلة لاتباقها عن رؤية فكرية متكاملة أو عن موقف من الكون بين الأسس واضح المعالم ولعلّ نشدان تلك الصلة وتطلب تلك المفاتيح يمثلان قطبا مهما من أقطاب اهتمامنا ومشغلا من مشاغلنا في البحث عما يمكن أن يكون منبعأ أصليا انبجست منه تلك الظواهر وفي البحث عما يجيز لنا الربط بين الشعر العربي الحديث والقيم الكونية، تلك القيم التي كان للحدث ضلع كبير في تأسيسها وبلورتها، وكانت الرؤية الرومنطيقية أحد تجلياتها.

ولئن لم يكن تناول "الحداثة" من وجهة نظر تاريخية، مما عقدنا العزم عليه، فإننا نعتقد أنه لا بدّ من العمل على بيان ما أدخله هذا "المفهوم" من محاولة مستمرة لتجاوز البنى التقليدية (وهي بنى تقوم على وعي ما ضوي، أي على وعي يجعل الماضي منطلقا وغاية) وما قام عليه من رؤية أساسها التمرد على سلطة الأنموذج.

وإذا ما قصدنا التوضيح وبعض التنقيق⁽¹⁾، أرتج علينا الكلام أو كاد، ذلك أن "الحداثة" من أعرس ما يمكن تناوله، ولكنها أيضا من أشدّ المواضيع إغراء بالخوض فيها، وربما كانت من أشدّ الأمور فتنة وخداعا، ومردّ ذلك كلّ فيما نفتر، إلى أنها في جوهرها فعل إيداعي لا ينشأ من مثال سابق محدّد، وإلى أنها رؤيا لا تتطلق من مقولات تاريخية يمكن أن نأخذ ببعضها وأن ندحض بعضها الآخر، فكان أصلها الذي تعود إليه هو القطيعة مع كلّ ما هو سائد والتطلّع الدائم إلى كلّ جديد على غير أنموذج، بل لعلّ الكلام على الحداثة يفقد معناه إذا صارت الحداثة مثلا وأنموذجا، وإن كان مختلفا عن السائد، لأنّ المثال أو الأنموذج يقوم في جوهره على التحديد، ولأنّ الحداثة انطلاق خارج الحدود ورفض للنمط وهذا ما يزيد السعي إلى تعريف الحداثة أو مقاربتها عسرا، فبأي منهج يمكننا أن نحاصر هذا "المفهوم" إن أمكن أن نسميه مفهوما، إذ أن تسميتها بذلك قتل لها بإدراجها في صياغة ثابتة وكيف لنا أن ندرك جوهرها، ونحن نعرف أن الحداثة تتنافى والثبات، فلئن درج المؤرخون على اعتبار ديكارت DESCARTES (1596-1650) من فاتحي عصر الحداثة بإلحاحه على ضمير المتكلم المفرد (أنا) وقد انتقل عن الأبنية التقليدية التي

(1) إن المراجع التي تناولت "الحداثة" كثيرة، وقد اخترنا من تلك الكثرة أن نذكر :

- Encyclopædia Universalis, Paris 1990 Article : Modernité, par Jean BOUDRILLARD, Corpus 12, p. 424 sq.
- G. GUSDORF : Signification Humaine de la Liberté, Paris, Payot, 1962.
- M. MERLEAU-PONTY, La Nature (notes de cours du Collège de France 1956-1960) Etabli et Annoté par Dominique SEGLARD, Paris, Seuil, (Coll. Traces écrites) 1995.
- H. MESCHONNIC, Modernité, Modernité, Paris, Gallimard (Folio-Essais) 1988.
- D. MOUTOTE, Egotisme Français Moderne, Paris, DEDES et CDU, 1980.
- A. RENAUT, L'ère de l'individu, Paris, Gallimard, 1989.

وقد استقينا من هذه المراجع مادة حديثنا الموجز عن "الحداثة" وقد منعنا ما توخينا من الإيجاز، من الإحالة يوما على مواضع منها بعينها.

كانت تدخل على الإنسان الاطمئنان واليقين بأن وجوده موكول إلى قدرة تسهر على راحته ورفاهته، فإن الحداثة لديه ليست الحداثة التي ذهب إليها غيره من الفلاسفة مثل كانط E. KANT (1724-1804) أو ماركس K. MARX (1818-1883).

ثم إن نسبة الحداثة إلى باب من أبواب العلوم الإنسانية أو الظواهر البشرية يجعلها في بوتقة ما تخضع له تلك العلوم والظواهر من قوانين كما تجعلها في سياق نظام يفترض شيئا من الانسجام، وذلك كله يخرج بها عن طبيعتها الأولى ليفرض عليها حدودا، وإذا آلت إلى الحدود بطلت أن تكون.

فكيف السبيل إلى تناولها ومن أيّ وجه يمكن الولوج إلى تحديد بعض خصائصها، وهي ليست مذهباً فكرياً ولا مدرسة أدبية ولا تياراً اخترق عصراً فصار يعرف به ولا منهاجاً يمكن أن نلّم بمقولاته وخصائصه؟

ولعلّ ما يمكن الحديث عنه وتناوله ببعض الاطمئنان إنما هو مجموعة من المفاهيم والقيم والأفكار الأساسية التي دخلت المجتمعات الأوروبية منذ عصر النهضة، وهو العصر الذي يذهب جلّ المفكرين إلى أنّه كان عصراً على غاية من الأهمية، ظهر فيه " التيار " الإنساني، وهو تيار يتخذ دلالاته مما أحدثه من تحول في النظر إلى الإنسان والكون، وقد نتج عن ذلك التحول أن غدا الإنسان مركز القيم، وهو أمر جليل يكسر نسق الرؤية التي كانت شائعة في القرون الوسطى بأوروبا، والتي كان محورها الله وكان الإنسان فيها ينضوي في سياق سائر المخلوقات، لا يمتلك حقيقة الذاتيّة ولا يدرك معنى الحياة والموت، ولا يعي معنى الألم أو الموت بالعودة إلى الذات، أي إنه لم يكن في علاقة مباشرة مع نفسه، أما ما كان يعرفه عن نفسه أو من تفكيره في نفسه فلم يكن يكتسب دلالاته الحق إلا بالنسبة إلى ما يطبع البشرية كلها من سمات.

غير أن ما ذكرنا لا يعني البتة أن الإنسان قد تنكر لوجود الله وأنكره وصار ملحداً، وإنما نقصد أن الإنسان قد أضحى في سياق تلك النظرة صاحب الأولوية عند النظر، وصار منطلق التأمل وغايته، وهو تأمل يمرّ عبر الله ولكنه تأمل إنساني، ويعني هذا أن مركز النقل قد تغير، ولا يخفى أن تغير مركز النقل يؤسس مسؤولية جديدة على الإنسان أن يضطلع بها، تحقيقاً لتلك النظرة الجديدة وذلك

الاهتمام الجديد الذي أضحي يوليه الإنسان لنفسه، وهو اهتمام يكتسي طابعاً رسالياً، ينتهي معه أمر البديهيات التي كانت سائدة، وتخفي لتترك المجال لبديهية واحدة أساسية، هي أولى البديهيات، وهي: الوعي بالذات، وهذا الوعي هو منطلق التحول في علاقة الإنسان بالله، وفي علاقة الإنسان بنفسه أيضاً، من حيث ما تلقى رحاب النفس وباطنها من الاهتمام والمنزلة، خاصة أن المستوى النفسي للتأمل الباطني قد تخلص من النظام الأخلاقي الذي كان شائعاً لدى الفلاسفة القدامى، كما تخلص من النظام الديني اللاهوتي الذي لم يكن رجال الدين في القرون الوسطى يعترفون بسواه، وكأننا بذلك قد دخلنا مرحلة من علمنة الفضاء النفسي.

فلعلنا لا نبالغ إن ذهبنا إلى أن عصر النهضة الأوروبي قد كان منطلق تحول عميق في النظر إلى الإنسان والكون كما كان منطلق جملة من القيم والمفاهيم الناتجة عن ذلك التحول، وكان أيضاً منطلق العلم الحديث وهي تمثل جميعاً موقفاً ناتجاً عن رؤية أساسها القطيعة مع الفكر التقليدي وما يقوم عليه من ثبات وإطلاق، وهي قطيعة قد أدت إلى ظهور قيمة جديدة صارت ذات شأن في بلورة معنى الحداثة، هي قيمة التقدم والترقي (Le progrès)، ذلك أنها قيمة تعيد توجيه العلم من علم قائم على إدراك الحقيقة عبر معرفة باطنية هي كالنور يلقيه الله في القواد، إلى علم يدرك الحقيقة بالتدرج في الزمن وبالتأني في طلبها والصبر عليها والسعي إليها، إلى جانب أنه علم نسبي النتائج متطور، شاسع المجال ذو دور خطير في تحرير الإنسان مما يستعبد حياته (وهو أمر مناقض لفكرة تحرر الإنسان برحمة من ربه) وفي تحسين وضعه في الكون، وما من شك في أن هذا العلم لن ينهض به إلا نمط جديد من الإنسان، هو نمط العالم الذي لا يشغله سوى العمل على "التقدم" بالعلم والوصول به إلى مرتبة الأنساق والأنظمة.

وليس "التقدم" و"الترقي" حكراً على العلم ومجالاته، بل إن المجتمع كله قائم على ذلك أيضاً، وقيامه عليه يفسر ظهور الإيمان بالصيرورة التاريخية، وقد أضحت قيمة مهمة وعلامة على التطور نحو الأفضل، وعلى الارتقاء بالإنسان إلى مزيد القوة والرفاهة وقد احتلت هذه الفكرة - فكرة الترقي التي أكدها لايبنتز Leibniz (1646-1716) - منزلة مهمة في فكر التنوير حتى غدت فيه من التعاليم

المهمة التي عوّضت التعاليم اللاهوتية الدينية، ولكن "ينبغي ألا ننسى أن فكرة الترقّي مرتبطة بتطبيق فكرة الحرية الإنسانية على وجه الأرض : فقد تحرّرت البشرية من العادات والتقاليد المكبلة التي قعدت بها في حالة من الركود، وانطلقت نحو مستقبل أفضل"⁽²⁾ وهذا يعني أن مدار الأمر هو تحقيق رفاهة المجموعة البشرية في حياتها، كما يعني ارتباط تلك الرفاهية بحرية المجموعة أي بشعورها بالمسؤولية، وهو ما يجعل الحرية قضية محسوسة لا مسألة نظرية، أي يجعلها مظهرا من مظاهر الحياة ونمطا من أنماط العيش، وبذلك نجد أنفسنا في خضم تحول عميق في الدلالات وسط إطار فكري مختلف، وهو تحول يثير قضية منزلة الإنسان من الكون.

فالحرية هي - إذن - حاصلة تأمل طويل في منزلة الإنسان من الكون، وقد غادر طمأنينته التي كان يمنحها له المجال اللاهوتي الديني الغيبي، واكتشف مع مفكري القرن الثامن عشر الواقع التاريخي والاجتماعي الذي يميّز به الكون البشري، وانطلق متسائلا : كيف يمكن له أن يكون حرّا بين أناس آخرين، واكتسب الوعي بأن ما ينجرّ عن الأبعاد الأخلاقية والقانونية والسياسية لفكرة الحرية يسير وفق نسق التطوّر الذي تشده فكرة الصيرورة البشرية وهي صيرورة تتجه نحو مزيد القوة والرفاهة والثقافة.

فما من شك في أن مفهوم الحداثة قد جرّ - كما رأينا - أشكالا من القطيعة وصنوبا من الزيف والاضطراب من خلال العمل على وصل المجتمع بأسئلة الحاضر المعيش، ومن خلال الإسهام في تبديل وضع الإنسان وإكسابه وعيا بالصيرورة التاريخية، والإلحاح على ما يميّزه من الأجيال السابقة في التصوّر والمعتقد، وما من شك أيضا في أن ذلك كلّ قد كان منطلق أزمة طالت عمق الوعي الجماعي كما طالت الوعي الفردي، فكانت من الأسباب الأساسية في انبثاق أزمة المجتمع، وفي بروز أزمة الفرد أيضا، وهي أزمة تزامنت مع استوائه من حيث هو كذلك.

2) G. GUSDORF, La signification Humaine de la Liberté, op. cit, p. 197.

ولو أردنا الوقوف عند بعض مظاهر تلك الأزمة لرأيناها على صلة بذلك الانقلاب العظيم الذي أدى إلى إعادة النظر في المسلّمات وإعادة النظر في مركزية الكون وإعادة النظر في وجود الإنسان نفسه وفي مرتكزاته : فقد عوّضت الوضعية ما كان سائدا من تفسير للكينونة، وخرجت قيم كثيرة كان الناس يرون أنّه لا تبدل لها ولا تغيير بسبب ارتكازها على أساس ديني لاهوتي، إلى الحقل العلماني، بما في ذلك النظر من نسبية وتبدل وتحول ورحيل متواصل يرمي إلى تجاوز العوالم المغلقة وارتياح عوالم مفتوحة لا متناهية طابعها التحول والتقدّم والترقي.

وأصبح من المهم - نتيجة ذلك كلّه - أن يحدّد الإنسان منزلته من هذا الوضع الجديد بقيمه التي لم تكن مألوفة من قبل، إلى جانب أنّها قيم متحوّلة لا تثبت على حال، وهي قيم مدارها الفرد والحرية والترقي والطبيعة والقيم ذاتها، ولكن تحديد الإنسان منزلته لن يتمّ بطريقة آلية يسيرة، ذلك أنّ تقبل هذه الظواهر لم يكن تقبلا يقوم على التسليم بها والركون إليها دون تساؤل، فلئن كانت تلك القيم كلّها ترتكز على مبدأ شامل هو العلاقة الجديدة بين الإنسان والكون، كما ترتكز على قدرته على الفعل والتصور، وعلى تفسير التاريخ وتحديد الحقائق وإقامة القوانين إلى حدّ أن الفلاسفة ربطوا بين الحداثة وتأكيد ذاتية الفرد، فإن تلك العلاقة الجديدة بين الإنسان وقد غدا واعيا بذاته والكون لم تكن من صنف واحد، ولا من وجهة نظر واحدة، وهو أمر طبيعي إن ذكرنا أن الحداثة قد كانت شرخا في البنى التقليدية، وكانت تصدّعا في الاطمئنان الذي كان سائدا من قبل، حينما لم يكن الإنسان يحسّ بأن عليه أن "يصنع" مصيره أو أن يشارك في صنعه وأن يكون مسؤولا عن مختلف أفعاله ومسؤولا عن الارتقاء بحياته نحو الأفضل. ولما كانت الحداثة - من بعض وجوها - شرخا وتصدّعا، فلا بدّ أن ينجم من ذلك ضرب من المقاومة، مقاومة الإفراط في الوضعية والعقلانية والإفراط في الاعتداد بالعلم ومقاومة العلمية وخاصة في نظرتها إلى الطبيعة على أنّها جملة من المظاهر والظواهر يمكن ردّ فروعها إلى أصول يتسنّى إدراكها والسيطرة عليها والتحكم في مصيرها. وقد اضطلعت الأشكال التعبيرية والفنية، وخاصة الشعر بتلك المقاومة، فكان الفن - بوجه عام - مجال التعبير عنها، مستندا في ذلك إلى رؤى فلسفية لعلّ

أهمها ما عبر عنه الفيلسوف الألماني عما نويل كانط Emmanuel KANT (1724-1804) من آراء في كتابه عن "نقد ملكة الحكم"، وقد كانت تلك الآراء مما ساعد على بلورة الرؤى الرومنطيقية ومذها بنسخ فكري لا ينكر، فكانت الرؤية الرومنطيقية وجهاً آخر من وجوه الحداثة، انطلق من "الوعي بالذات" أيضاً، ولكنه كان المعبر عما ولده وضع الإنسان في تلك المرحلة من ضيق وحرَج بسبب وعيه بذاته وقد انكشفت له تناقضات تلك الذات ومأساتها، وانكشفت له أيضاً صعوبة تحديد منزلته من الكون بعد أن فقد المنزلّة التي كانت له في سياق الرؤية التقليدية بما كانت تضيفه عليه من أمن واطمئنان، وبعد أن صار ديدنه التمرد على سلطة النموذج والنزوع إلى الجديد البكر، خاصة أن ذلك الوضع الجديد الذي ساعده على اكتشاف ذاته وإبراز قيمة ضمير المتكلم المفرد (أنا) قد عمل على تجريده - من خلال منازعه الوضعية والعلمية - من كل عمق نفسي، وقصر النظر إليه على أنه مجموعة من الوظائف العضوية.

ففي هذا الإطار، إطار الخروج من فضاء منغلق بضفي على النفس رضى واطمئناناً إلى فضاء متصدّع متميّز بالتوتر برزت قيم جديدة ورؤى لم تكن شائعة من قبل لارتكازها خاصة على الفردية والحرية (وما ينبجّر عنهما) والترقي والسيرورة وكل ما ينفي الثبات ويلجّ على التحول المستمر، وكانت الرومنطيقية وجهاً من وجوه هذه الحداثة، ومنبعاً من المنابع التي ينهل منها الإنسان كلّما رام اتخاذ مسلك يصل به إلى الشعاب المحتجبة في بواطن نفسه، يقوده إليها الخيال فيدرك به قيماً وتمثّل له عوالم لا علم له بها من قبل، ويجتاز به حدود عالمه المرئي فتفتح له آفاق تكشف له حدود واقعه، وتحمله على السعي الدؤوب نحو تجدد لا يني، في خضم ما جرّته تلك الرؤى الجديدة الراضية قيم المجتمع التقليدي ونظمه.

لعلّ في هذا كلّ بعض الجوانب من الإطار العام الذي يمكن أن ننزل فيه الرومنطيقية في صلتها بما طرأ على المجتمعات الأوروبية من عميق التحول بداية من عصر النهضة، ولعلّ فيه ما يفسّر ربطنا الرومنطيقية بالحداثة، غير أننا نبادر إلى القول أننا لا نعتقد أن ما شهدته بعض بلدان أوروبا على مدى ثلاثة قرون قد

شهدت البلاد العربية مثله في فترة زمنية أقصر مدى، فقد صار اليوم من المعروف لدى الدارسين أن "الحدّاثَة في البلاد العربية لم تقتحم الفكر والمجتمع والمؤسسات بفضل تطوّر ذاتي مماثل للتطوّر الذي أدّى إليها في الغرب" وأن العرب قد عرفوا "الحدّاثَة في شكل صدمة" حينما أقبلت القوى الأروبية تحتلّ البلاد العربية حاملة معها "حضارة جديدة وأنماطاً حربية واقتصاديّة وتنظيميّة وقيماً ثقافيّة لا عهد لهم بها، فزعزع كلّ ذلك اطمئنّاتهم وأقنعهم بضرورة ردّ الفعل لحماية كيّانهم"⁽³⁾.

ولعلّ المتحدّث عن ردّ الفعل لحماية الكيان من ذلك الغزو الذي طال مختلف مظاهر الحياة، يضمّر الحديث عن ردود فعل عديدة، متباينة المنطلقات وإن لم تكن متعارضة الغايات أو متناقضة الأهداف، ولئن تناولنا بإيجاز شديد قضية الحدّاثَة وما تثيره من صعوبة الحديث عنها والإحاطة بشئى أوجهها للأسباب التي ذكرنا (ولغيرها ممّا يطول التوقّف عنده) فما كان ذلك منا إلّا للسعي إلى تبيّن فعل تلك الصدمة في جانب من المتقنين العرب وللعمل على استنكاه ردّ فعلهم إزاء تلك القيم الوافدة وعلى إدراك تفاعلهم معها لا كما بدت ردود الفعل في البعد الاجتماعي أو السياسي أو الاقتصادي، بل في البعد الثقافي عموماً، وفي الجانب الألبني منه بوجه خاص.

ولسنا نبالغ إن ذهبنا إلى أن الرومنطيقية قد كانت من بين القيم الثقافية التي وفدت على البلاد العربية، ورأى فيها عدد من المتقنين ما يمكن أن يكون جواباً أو ردّ فعل على وضع يتسم بالرتابة والتقليد والعجز عن التصديّ لما يتطلّبه العصر من تجدد دائم ومن ردّ اعتبار لذاتية الفرد وحرّيته، كما رأوا فيها كذلك عنصراً مساعداً على تصوّر علاقة تختلف عمّا هو شائع في المجتمع التقليدي بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والكون من حوله أيضاً، ورأوا فيها أيضاً معبراً إلى كسر أنساق تعبيرية تقليدية لم تعد قادرة على الاستجابة لحاجات اليوم المختلفة عن حاجات الأمس اختلافاً جوهرياً.

وقد رأينا أن الرابطة القلمية أكمل أنموذج عربي في العقود الأولى من القرن العشرين، عمل على التحوّل بالتعبير الشعري عمّا درج عليه الشعراء في الرؤية التقليدية، والدخول به إلى عالم الذات كما ارتسمت ملامحها من خلال قيم الحدّاثَة،

(3) عبد المجيد الشرفي، الإسلام والحدّاثَة، تونس، الدار التونسية للنشر، 1990، ص.ص 29-30.

لا في بعدها النفسي العابر ، ولا في بعدها العلمي المنشغل بتحقيق نتائج تتزايد كل يوم وتتبدل ولكن في بعدها الأنطولوجي، أي في ذلك البعد المتصل بالكينونة وبالمطلق من خلال العناية بالذات الشاعرة في علاقتها بغيرها وفي علاقتها بالكون، سعيا إلى تحقيق منزلة للإنسان لا على أساس التنافر والتناقض أو العداء مع سائر الكائنات، بل على أساس الانسجام والتناغم والاتلاف.

ونعتقد أن في هذا مَكْمَنَ تعرُّضِ النقاد والدارسين ومؤرخي الأدب لشعراء الرابطة القلمية كلما وصلوا بالحديث إلى "التجديد" في الشعر العربي الحديث، خاصة أنه قد توفر للرابطة القلمية ما لم يتوفر لغيرها من "الحركات" الأدبية المعاصرة لها، ونعني أنه قد توفر لها جانب نظري لا يمكن إنكار أهميته، ويتمثل في فصول ميخائيل نعيمة النظرية والنقدية، وفي كثير من فصول جبران وخواطره وفي مقدمات المجموعات الشعرية التي صدرت عن الجماعة، كما توفر لها، فضلا عن ذلك الجانب النظري، رصيد شعري حري بالدراسة.

ولئن كان الجانب الثري مما أنتجه أدياء الرابطة القلمية موضوع دراسة ضافية، كانت في أصلها "محاضرات" ألقاها "عبد الكريم الأشتري" بمعهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة سنة 1960، ثم صدرت بعنوان : "النثر المهجري، كتاب الرابطة القلمية"⁽⁴⁾، وهي في جزعين : خصص الأول للمضمون وصورة التعبير، والثاني للفنون الأدبية، فإن دراسة الملابس التي حفت بنشأة الرابطة القلمية من جهة، ودراسة شعرها دراسة تنطلق من قراءة منظومية أمران لم نقف عليهما فيما نعرف من الدراسات، فكان ذلك من الدواعي التي دفعتنا إلى تناول جماعة الرابطة القلمية وشعرها بالدرس، خاصة أن جل الدراسات التي كتبت حول الجماعة وشعرها دراسات ظلت إلى التعريف والاستعراض والتجزئة أقرب منها إلى تناول النصوص بالدرس والوقوف عند خصائصها واستخلاص الرؤية العامة التي كانت تلك النصوص تصدر عنها ففقدنا العزم في دراستنا هذه على الكشف عن تلك الرؤية وعن علاقة مختلف النصوص الشعرية ببعضها ببعض

(4) صدرت هذه الدراسة بالقاهرة، عن مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، سنة 1961، في جزعين (243 ص + 338 ص).

من جانبي المضمون والصياغة، تحدثنا في ذلك رغبتنا في بيان النسق الفكري الذي كان يصدر عنه أعضاء الرابطة القلمية، والوقوف على مقوماته وخصائصه وفعله في شعرهم حتى خرج على الهيئة التي خرج عليها.

والحق أن أغلب الدارسين قبلنا قد أشاروا إلى ما أحدثته الرابطة القلمية في الشعر العربي وسنقصر حديثنا في هذا السياق على أربع دراسات كثيرا ما عاد إليها الدارسون واعتبروها على درجة من التفصيل وهي دراسة نادرة جميل السراج : شعراء الرابطة القلمية ودراسة عيسى الناعوري : أدب المهجر، ودراسة احسان عباس ومحمد يوسف نجم : الشعر العربي في المهجر (أمريكا الشمالية)، ودراسة أنس داود : التجديد في شعر المهجر.

فأما نادرة جميل السراج (1956) ⁽⁵⁾ فقد بنت حديثها على محوري التجديد (في الموضوعات وفي الصياغة) والثورة على التقليد، وكأنهما أمران مفروق منهما، لا يحتاجان من الباحث إلى تعليل أو تأويل أو بحث في الدوافع ونظر في الخلفيات الفكرية والرؤى الفلسفية، التي دفعت إلى ذلك التجديد وإلى تلك الثورة على التقليد، وأدارت ما يناهز نصف دراستها على "التجديد في الموضوعات" و"التجديد في الصياغة" ⁽⁶⁾ منطلقة في حديثها من ملاحظة أن "أول مبادئ الرابطة القلمية : الثورة على موضوعات الشعر التقليدي التي سار عليها الشعراء منذ عهد امرئ القيس الكندي حتى عصر شوقي وحافظ ومطران في مصر، وشبلي الملاط واليازجي في لبنان والرصافي والزهراوي في العراق، وواضح أن مدرسة الرابطة القلمية هي أول مدرسة في الأدب الحديث استطاع أعضاؤها أن يخرجوا دواوين من الشعر الصادق والمعبر عن نفوس أصحابه وما يصدر عنها من خواطر وأفكار وتأملات في الحياة والطبيعة وما يحيط بهم من أحداث (...) فهذا هو ذا جبران خليل جبران طول حياته الفنية والأدبية لا تعرف له قطعة في مدح رئيس أورثاء صديق (...) وعلى هذا النهج الذي انتهجه عميد الرابطة القلمية سار جميع أعضاء الرابطة من الشعراء والكتاب". ⁽⁷⁾

(5) شعراء الرابطة القلمية، القاهرة، دار المعارف، 1956، ط. 2 : 1964، 387 ص.

(6) نادرة جميل السراج، شعراء الرابطة القلمية، الفصل الثالث "الشعر العربي عند شعراء الرابطة القلمية"، ص. 107 - 115.

(7) المرجع نفسه، ص. 114 - 115.

ليس من همنا - مقامنا هذا - أن نرجع إلى هذا الشاهد بالتعليق عليه والتعقيب على ما يتخلله من تعميم حيناً ومن مجازفة بالحكم حيناً آخر ومن افتقار إلى الدقة في المصطلح النقدي حيناً ثالثاً، ذلك أننا إنما سقناه لما فيه من احتفال بظاهرة "التجديد" في موضوعات الشعر لدى جماعة الرابطة القلمية، على ما رأته صاحبة تلك الدراسة، وقد أردفت حديثها هذا بحديث عن "التجديد في الصياغة" (8) "كان مداره على" التجديد في الأوزان "فالتجديد في الموسيقى الشعرية، فالنثر الشعري والشعر المنثور "فالتجديد في الألفاظ"، وكان منطلقه مصادرة مؤداها أن "الشعر ليس معاني وأفكاراً فحسب بل هو أوزان وألفاظ تنتظم تلك المعاني والأفكار (...) وإذ أن أعضاء الرابطة القلمية كانوا شعراء قبل كل شيء، كان عليهم أن يصوغوا أفكارهم وآراءهم وما أحدثوا من موضوعات في أساليب من الشعر ذات ألفاظ وأوزان ترتضيها أدواقهم (9) "ثم انتهت - بعد الحديث عن ميل جبران وصحبه إلى النظم على أوزان الموشح واعراضهم عن التزام القافية الواحدة، وبعد الإشارة إلى أن شعراء الرابطة القلمية لم يستكفوا أحياناً من استعمال بعض الألفاظ" العامية أو الدخيلة - "فاستخلصت أنه "يمكننا أن نقرر أخيراً أن التجديد في المعاني يستتبع تجديداً في الصياغة، فالمعاني عندهم قريبة متعمقة روحية استمدت الكثير من أجواء العلم [كذا] والفن الغربي والأمريكي الرفيع، فاذا الصياغة تشرق بالسهولة والعمق" (10).

لعله لا يخفى على الناظر في هذه المصادرات والأحكام ما يتخللها من حدس نافذ يتمثل في الربط بين "التجديد في المعاني" وما يستتبعه من "تجديد في الصياغة"، غير أن السراج قد اتبعت منهجاً تحليلياً يتخذ عمدته جملة من الظواهر المتواترة في شعر جماعة الرابطة القلمية، فيعمد إلى تناولها وكأن كل ظاهرة منها مستقلة عن الأخرى استقلاً، أضف إلى ذلك أن بقاءها في حدود هذا المنهج التحليلي قد حجب عنها ما تستند إليه تلك الظواهر من خلفيات فكرية وما تتأسس عليه من رؤى تؤلف بينها تأليفاً يمكن من ردّ الجزئيات إلى كليات وأصول.

(8) المرجع السابق، ص. ص. 249 - 277.

(9) المرجع ذاته، ص. 249.

(10) المرجع ذاته، ص. 277.

وأما عيسى الناعوي (1966) ⁽¹¹⁾ فقد أدار حديثه على "العناصر البارزة في الأدب المهجري" فلفت نظر القارئ إلى ما في شعر جماعة الرابطة من "التحرر من قيود القديم وما فيه من الحنين والتأمل والنزعة الإنسانية وحب الطبيعة" دون النظر في ما قد يكون بين هذه "العناصر البارزة" من صلة وثيقة تجعل بعضها متولدا من بعض أو تجعلها جميعا متولدة من أصل واحد ورؤية واحدة، واكتفى بتقرير أنه «بين سائر الطفرات التي عرفها تاريخ الأدب العربي، على طوله، تمتاز الطفرة، أو المدرسة المهرجية بوفرة ما فيها من العناصر الجديدة القوية، في القلب وفي الجوهر معا، مما يجعل سائر الطفرات السابقة تكاد تتضاءل أمامها، فقد استطاعت أن تقفز بالأدب العربي قفزة واسعة جدًا، أوصلت الكثير من إنتاجه إلى مستوى أرقى الآداب العالمية الحية، وكان الأدب العربي قبلهم ما يزال يزحف زحفا سلفانيا وهو ينوء بما يجرجه من ركام الألفاظ والأساليب القديمة البالية التي تكبله وتنقله فتعوق سيره وتكاد تشل حركته» ⁽¹²⁾.

ويمضي الناعوري في مثل هذه الأحكام، دون أن يرى داعيا إلى التبسط فيها وتحليل أبعادها وبيان ما تستند إليه من الأدلة والحجج أو من الأسس النظرية والمراجع الفكرية ليقرّر في نهاية المطاف - وهو مطاف لم يستغرق في حديثه إلا ما ينيف عن الصفحتين «وهكذا مضى المهجريون في أدبهم الجديد الجري، متحررين من كل ما لا يصلح للحياة الجديدة، ومطلقين أنفسهم وأقلامهم على سجيبتها، فلا يستعبدوا قديم ولا يستهويها جديد، إلا ما يرضون به بمحض اختيارهم حين يشعرون بصلاحيته للحياة، وهذا التحرر في حياة الأدب المهجري جعل المهجريين. وقد انصرفوا عما وضعه الأقدمون من السنن الأدبية وما فرضوه من الأغراض الشعرية يبدعون في الخلق والتجديد والابتكار» ⁽¹³⁾.

فهل ترانا بعد هذا خرجنا بما يرضي فضول المتطلع إلى ادراك "مظاهر التجديد" في شعر جماعة الرابطة القلمية أو معرفة خصائص ذلك الأدب "الجديد

(11) أدب المهجر، القاهرة، دار المعارف 1966، الطبعة الثانية، 1967، 630 ص.

(12) المرجع ذاته، ص. 70.

(13) المرجع ذاته، ص. 73.

الجريء" والدوافع إليه؟ وهل ترانا بعد هذا نقنع بما رآه المؤلف يصلح خاتمة لحديثه في هذا الباب، إذ قال : «وبالاجمال كانت المدرسة المهجريّة المتحررة جديدة لم يألفها الشرق العربي المحافظ، ولا غرابة في ذلك، فهي خلاصة العناصر القوية الحية في روحانية الشرق، مسكوبة في أحدث قالب وأروعه من رومنّيّة الغرب العصرية الزاهية، وقد وفّق المهجريون بينهما بطريقة فذة ساحرة، فكان منهما الأدب المهجري الذي جدّد حياة الأدب العربي الحديث وساعد أعظم مساعدة على تقمّمه ونضجه وترك فيه أعظم الآثار وأجلّها خطراً»⁽¹⁴⁾.

إن حديث عيسى الناعوري في هذا المبحث لا يختلف كثيراً عن حديث نادرة جميل السراج فيه، ذلك أن دعامة هذا وذاك جملة من الأحكام العامة التي تحمل القارئ على التسليم بها والاقرار بصحتها وكأنّها من تحصيل الحاصل، ثم إنها أحكام صادرة عن انطباع لعله لم يكن من همّه الخوض في التفاصيل وبيان الخصوصيات التي تجيز الحديث عن ابتداع منحى جديد في الخطاب الشعري من خلال النظر في النصوص الشعرية ودراسة ما تتميز به صياغتها نتيجة ما ارتآه شعراء الرابطة القلميّة في الشعر تصوّراً وتنظيراً وممارسة فضلاً عن السعي إلى الربط بين الرؤية الشعرية ورؤية الكون والموقف من الوجود عموماً أو عن العمل على ردّ الأمور إلى منظومة فكرية متكاملة، فكان حديثه - وإن لم يخل أحياناً من اشارات دقيقة - مفتقراً إلى بيان ما يكمن وراء هذه "السمات" التي لفتت نظره في شعر الرابطين فتحدّث عنها، من وشائج لعلّ جلاءها يفضي إلى فهم نصوص الجماعة فهماً أدقّ.

وأما إحسان عباس ومحمد يوسف نجم⁽¹⁵⁾ فقد عقدا مقدّمة في تاريخ لبنان الثقافي (بوجه خاص) طيلة القرن التاسع عشر⁽¹⁶⁾، ثم استهلّ القسم الأول من كتابهما - وقد خصصاه لتناول شعر جماعة الرابطة القلميّة - بقولهما :

(14) المرجع ذاته، الصفحة نفسها.

(15) الشعر العربي في المهجر، أمريكا الشمالية، بيروت، دار صادر الطبعة الأولى 1967. (ط. 3 : 1982) 291 ص.

(16) إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، الشعر العربي في المهجر، ص.ص. 9 - 35.

"سنقصر حديثنا في الفصول التالية على الشعر المهجري، من حيث الموضوع، فلا نمسه بالنقد إلا مساً طفيفاً، وغايتنا من ذلك أن نحدّد سمات المدرسة المهرجيّة ونتعرّف إلى أصولها" (17) ولذلك نراها قد لفتنا النظر إلى أنّ أولئك الفتيان قد "حملوا معهم بذور الرومنطيقية إلى مهاجرهم الجديدة" (18) كما أثاروا تساؤلاً يتعلّق بالأسباب التي مكنت هذه "البذور الرومنطيقية" من أن تؤتي أكلها في وسط كان متجهاً "نحو الواقعية في القصّة ونحو التصويرية (كذا) والتغني بالديمقراطية الأمريكية في الشعر، ونحو الآلية في الحياة (كذا) والصناعة" (19). "ولكن ذلك التساؤل ظلّ دون سعي إلى جواب، فانتقلاً بعد ذلك إلى استعراض بعض معاني شعر الرابطين في ضرب من الإلحاح على أن الغربة هي المحرك الأكبر في أشعارهم جميعاً" (20) دون العمل على بيان ما للغربة من وشيجة تصلها بالرومنطيقية التي "حملوا بذورها" معهم عند هجرتهم، وإن حرصاً - والحق يقال - على أن يصطبغ حديثهما بصبغة تأليفية أساسها النظر في بعض النصوص الشعرية وبيان أنّ كلّ مجموعة منها تدور في فلك معنوي واحد وإن كانت تنتمي إلى هذا الشاعر أو إلى ذاك من شعراء الرابطة وسعيها إلى تبين أهم المواضيع الشعرية التي أدار عليها الرابطيون شعرهم، وكان غرضهما من ذلك الكشف عن "القاعدة الفلسفيّة للمدرسة المهرجيّة" كما تراءت لهما من خلال بعض النصوص الشعرية اختاراهما دون أن يرشدا قارئهما إلى علة اختيارها دون سواها، وكان غرضهما من ذلك أيضاً أن يكتنفاً عن سماتها المذهبيّة التي تجعل منها مدرسة ذات لون رومانطقي "وعن" المؤثرات الخارجيّة "فيها، وعن" مدى الاشتراك والافتراق في القاعدة الفلسفيّة والسمات المذهبيّة بين أفراد تلك المدرسة" (21) غير أنهما حينما انتقلا في القسم الثاني من دراستهما، إلى تناول كل شاعر على حدة (دون أن يُفردا لجبران فصلاً) لم نعدم في تلك الفصول شذرات وأحكاماً تتصل

(17) المرجع ذاته، ص. 39.

(18) المرجع السابق، ص. 34.

(19) المرجع نفسه، ص. 35.

(20) المرجع نفسه، ص. 129.

(21) المرجع ذاته والصفحة نفسها.

بأمر التجديد ومدى الابتداع لدى شعراء الرابطة القلمية، ورغم أن إحسان عباس ومحمد يوسف نجم قد وعدا - في مفتتح الدراسة - بأنهما سيبحثان في "القاعدة الفلسفية" للمدرسة المهجرية، كما ذكرنا، فإنهما تطرقا عرضا - إلى بعض مظاهر التجديد في مستوى الصياغة وكأن تلك المظاهر مستقلة عن تلك القاعدة الفلسفية التي ذهبا إليها وعملا على إبراز ما بدا لهما من مكتوباتها، ولعلهما لم يفتنا إلى ما بين تلك الأسس الفكرية وما يتولد عنها من اختيارات فنية وأنساق تعبيرية يمكن أن نرى فيها، دون مبالغة ولا تمحل وجهها من وجوه تلك القاعدة الفلسفية وما أنتجت من مواقف ورؤى.

ولما كنا لا نختلف مع هذين الدارسين في أن أولئك الذين أسسوا الرابطة القلمية قد حملوا معهم بذور الرومنطيقية إلى مهاجرهم، فإننا سنسعى إلى تتبع تلك البذور منذ إبتاشها إلى استوائها نبتة نمت وأزهرت، وقد بات من شبه اليقين لدينا أن شعر الرابطة القلمية جلّه، إن لم يكن كله، نتاج تلك البذور.

وأما أنس داود، فقد خصص لقضية "التجديد في شعر المهجر" (22) كتابا أقامه على تمهيد وقسمين، وقد أدار التمهيد (وهو في أربعين صفحة) على "محاولات التجديد في تراثنا الشعري"، فجاء بين ما قدّر أنه من محاولات التجديد في العصر الأموي ثم في العصر العباسي ثم في الأندلس ثم مع جماعة الأحياء (ويدخل ضمنهم في مذهبه جماعة الديوان) معتمدا في ذلك كله منهجا تاريخيا يرصد الظاهرة ويعلق عليها دون بحث في أصولها وبواعثها. أما القسم الأول من كتابه فقد أوقفه على " : التجديد والمجددون في المهجر"، فسعى في فصله الأول إلى النظر في "بواعث التجديد في شعر المهجر وقضاياها" وردّ ذلك كله إلى "تجربة الهجرة" "لأنها ترسل ضوءا قويا على هذا الشعر وتثير جوانبه وترشدنا إلى الكثير من تفهم أسرارها (...)" ولم يكن شعرهم سوى رد فعل، ومجموعة من التحديات لظروفهم في الوطن وفي المهجر معا، حتى كاد يكون تصويرا دراميا عميق الأبعاد لملممة الهجرة (23) "كما ردّ المؤلف بواعث التجديد في شعر المهجر

(22) صدر الكتاب بالقاهرة، عن وزارة الثقافة (دار الكاتب العربي للطباعة والنشر) سنة 1967 وهو في 458 صفحة ألحقت بقائمة المراجع وبفهرس "المحتوى" (23 "ص").

(23) أنس داود، التجديد في شعر المهجر، ص.ص. 56 - 57.

إلى "الثقافة" (24) في منهج تحليلي لعلنا لا نبالغ إن قلنا إن التعميم غالب عليه إذ يصعب على القارئ بعد الفراغ من هذا الفصل أن يدرك ما هي "بواعث التجديد في شعر المهجر" على التحقيق، وإن استعرض المؤلف استعراضا سريعا بعض الآراء الواردة في ما كتبه المهجريون من مقالات نقدية . ولما كان غرض أنس داود أن يتناول الشعر المهجري في المهجر الشمالي والمهجر الجنوبي، لانه "لم [يجد] عناء في ارجاع شعر المبدعين في المهجر الجنوبي إلى جملة الأصول والأسس الجمالية والفلسفية التي يرجع إليها شعر الشماليين الذين استأثروا -وحدهم- بسملة التجديد عند كثير من الباحثين" (25)، فانه عقد الفصل الثاني للحديث عن "شعراء المهجر بين التجديد والاتباع"، واتبع في ذلك مدخلا يعتمد الأعلام فكان منهم- في نظره- "الاتباعيون" و"المنحرفون بالتجديد" و"المجددون" ورغم أن المؤلف قد فطن إلى أن مدار مسألة التجديد إنما هو "الرؤية الشعرية" فإن مفهومه للرؤية الشعرية محدّد بأربع نقاط هي: "تجربة القصيدة والباعث على انشائها، والطريقة الكلية لتصويرها، ووسائل التعبير الجزئية، وغاية الشاعر من عمله الشعري" (26) وهو مفهوم لعلنا في غير حاجة إلى بيان افتقاره إلى الحديث عن السند الفلسفي الفكري من جهة وعن الخيط الجامع بين مختلف تلك النقاط وتضافرها على اخراج شعر يعبر عن رؤية ينظمها نسق مترابط الحلقات متكامل المكونات من جهة ثانية.

وانتقل المؤلف في القسم الثاني من هذه الدراسة إلى الحديث عن "ملاحم التجديد في شعر المهجر" فبنى هذا القسم على فصلين، كان أولهما "في القضايا

24) غريب هذا القسم الثاني من الفصل الأول، هو قسم يمتد على خمس وستين صفحة، حشر فيه المؤلف تعاليق وآراء وتعقبات يصعب على القارئ أن يجد الخيط الرابط بينها، فهو ينتقل فيه من "التعليم في البيئة الأولى" (ص 57) إلى "البيئة الثقافية في المهجر" (ص 65) إلى "قضايا التحرر الفكري والاجتماعي" (ص 67) إلى التأمل في النفس الانسانية" (ص 78) إلى "قضايا الشعر" (ص 76) (ويضمّ هذا القسم الصغير أقساما أصغر، منها الشعر المنشور (ص 87) و"دعوة الريحاني إلى أنب القوة" (ص 93) ومفاهيم جبران الأبية (ص 94) وكتب النقد (ص 96) ويتفرّع هذا إلى أربعة فروع هي "مفاهيم الشعر في الغربال (ص 96) والمنقار الأحمر (ص 106) . وثورة قازان في معلقة الأرز (ص 115) . وأصنام الألب (ص 116) .

25) المرجع نفسه، ص 457، ولا نتفق معه في هذا الرأي، وقد نقضه هو نفسه في ثنايا دراسته في مواضع أكثر من أن نحصيها في هذا الحيز الضيق .

26) المرجع نفسه، ص 137.

والتجارب "وهو فصل استعرض فيه ما درج عليه الدارسون قبله من استعراض مواضيع الشعر المهجري من غربة وحنين وهرب وخوض في طبيعة النفس وخلودها وما يعتمل فيها من صراع إلى غير ذلك، ولئن لم نعدم في هذا الفصل بعض الومضات الصائبة والاشارات الدقيقة، مثل قوله: "بينما تبدو مناغم الطفولة في شعر التراث أشياء بسيطة بريئة حقيقية، تبدو في شعر المهجر أشياء رمزية تخفي وراءها أوتحمل في طياتها الإيماء إلى أشياء أعمق وأهم⁽²⁷⁾" فان هذه الاشارات تبقى القارئ على ظمأ لا يدري ما هي تلك "الأشياء الرمزية" التي تخفي وراء الطفولة، وتمضي بنا الدراسة على هذا الشكل من التلميح والإيماء دون توضيح يشفي الغليل ولا بحث عن بواعث ذلك على صعيد الفكر والرؤية والموقف من الوجود، ودون تبين الصلات المتينة بين مختلف تلك المكونات التي يستعرضها المؤلف وكأنها أمور عادية لا تحتاج إلى تعليل.

أما الفصل الثاني من القسم الثاني، فقد جمع فيه المؤلف "ملاحم التجديد في الصورة والبناء" فرأى تلك الملاحم في "الاوزان والقوافي" وفي "الصورة الشعرية" وفي "الوحدة العضوية" وفي "القصة" وفي "المطولات الشعرية"، بيد أن هذا الفصل قد كان كجمل فصول الكتاب، يشير إلى الطريق ولا يتجشم وعرها، وهو أمر يجعل كلام المؤلف منحصرًا في جملة من "الملاحظات" السريعة والأحكام التي تحتاج إلى استقراء سابق يسندها ويدعمها ويبرزها أيضا، وإن عمد أنس داود في هذا الفصل الأخير من كتابه إلى الاستعراض - استعراض محتوي بعض النصوص - كأنه يغري به القارئ أويَعَوِّضه عما فاتته مما ذكرنا من تأليف بين ما يبدو متافرا، ومن ارجاع الفروع إلى أصولها، ومن ربط الأسباب بمسبباتها.

ولئن انتبه بعض الدارسين قبلنا إلى مياسم رومنطيقية في شعر جماعة الرابطة القلمية، إلا أن حديثهم فيها كان قاصرا دون الوقوف على فعلها في النصوص الشعرية، وكان قاصرا أيضا دون بيان التراشح بين مبادئ الرومنطيقية وشعر نعيمة وأصحابه من الرابطة، وهو ما يجعل الناظر في هذه الدراسات لا يدرك أهمية تلك المبادئ وما اضطلعت به مقوماتها من دور خطير في توجيه شعر

(27) المرجع السابق، ص 174.

الجماعة وجهة لعلها لم تكن مألوفة في الشعر العربي من قبل إلا قليلا، حتى أننا نعتقد أنه ليس من المبالغة إن ذهبنا إلى أن تلك المبادئ كانت مكونات أساسية في نحت الرؤية الشعرية التي صدر عنها شعراء الرابطة القلمية، كما كانت المحرك الحقيقي الذي كان يدفع ذلك الشعر والقطب الذي كان يدور عليه.

غير أننا أثرنا ألا نخصص بابا للخوض في مبادئ الرومنطيقية وفي أسسها النظرية ومختلف أطوارها وإن كان موضوع دراستنا يدور على الرومنطيقية ومنابع الحداثة في الشعر العربي، باعتماد شعر الرابطة القلمية أنموذجا، ذلك أن تخصيص قسم نظري يتبعه آخر "تطبيقي" يضيف على البحث - في تقديرنا - سمة من النقل تتأتى من استعراض جذورها التاريخية والأطوار التي مرت بها الأفكار التي كانت أصلا لها حتى استوت نظرية مكتملة الملامح واضحة المبادئ، كما أن تخصيص قسم نظري قد يوحي بأنه يمثل "القلب" المسبق الذي ينبغي صب شعر جماعة الرابطة القلمية فيه، مع ما ينجر عن ذلك - حتما - من إسقاط وإبعاد في التأويل، وتعميم مخل، بالإضافة إلى أن تخصيص باب لتقديم مبادئ الرومنطيقية وأسسها يثير قضايا منهجية أخرى منها التساؤل عن إسهام الباحث في هذا الباب وعن القسط من الجدة الذي يمكن أن يقدمه فيه، ومنها أن الباحث - في سعيه إلى الإلمام بأهم المبادئ - لا بد أن يلغي بعضها الآخر أو يقصيه، وقد يكون لما يلغيه أو يقصيه من الأهمية في النصوص الشعرية التي يدرسها ما ليس للمبادئ التي ذكرها وأدار عليها حديثه.

لقد كان هذا كله من أهم الأسباب التي دفعتنا إلى ألا نخصص قسما نظريا استعراضيا، وإلى اختيار قراءة تعتمد المنظومة الرومنطيقية، وتكون قراءة منظومية، ولكن ماذا نعني بهذا كله؟

يحسن أن نبادر إلى توضيح الأساس الذي ارتأينا أن نقيم عليه بحثنا، وهذا الأساس هو مفهوم المنظومة⁽²⁸⁾، وهو مفهوم يبدو في سياقين متباينين تباينا

(28) انظر : P. DELATTRE, *Système, Structure, Fonction, Evolution, Essai d'analyse épistémologique*, Paris, Maloine, 1971.

عظيما : يبدو هذا المفهوم في سياق القضايا (بالمعنى المنطقي)، وهي التي يتم فيها التعبير عن علاقات شكلية أو عن مفاهيم تتصل بالواقع، كما يبدو في السياق الذي تتدخل فيه وحدات من جنس مخصوص) مثل الأجسام المادية أو الأنظمة العضوية الحية (فندرس بنيتها ويدرس تطورها. وما من شك في أن الصنف الأول هو الذي يعنينا، وهو صنف يقترب فيه معنى المنظومة من النظرية في (معناها العام) وهو الصنف الذي يمكن أن نسم فيه الخطاب بأنه منظومة، إذا كنا نشير إلى أن القضايا التي يتألف منها مجموعة أو كلاً ذا مفاصل، وتكون لكل قضية فيه علاقة محددة بسائر القضايا، وهي علاقة تقوم على الاستنتاج أو على الاقتضاء.

ولئن كانت المنظومة قائمة على تسلسل عدد من القضايا، إلا أن تتبع ذلك التسلسل يقضي إلى العود على بدء، غير أن تلك العودة تكشف لنا نقطة البداية على غير ما تركناها أول أمرنا، فإذا ما كانت الأشياء في البداية غير واضحة المعالم ولا بيّنة المفاصل وإن كانت ماثلة في السلسلة فإن كل مكونات السلسلة تغدو مفهومة في نهاية المطاف، ونكون عندئذ قادرين على إدراك المنظومة في مجموعها وفي مفاصلها وفي تطورها وفي تواصل قضاياها. ذلك أننا توصلنا إلى تبين الطريقة التي تنتظم بها المكونات والقضايا بعضها بالنسبة إلى بعض، فما يضيفي على المنظومة طابعها "المنظومي" إنما هو انتماء مختلف القضايا والمكونات إلى شبكة من المفاهيم تكون العمود الفقري الذي تتقوم منه المنظومة.

وقد أفضى بنا النظر في شعر جماعة الرابطة القلمية على هذا الأساس المنظومي إلى أن نتبين أن شعرهم قائم على سلسلة مترابطة الحلقات، تسلم كل حلقة إلى أخرى، وتفتح عليها، وتسند تلك الحلقات جميعا الرؤية الرومنطيقية التي حملوا بذورها معهم إلى مهجرهم، فكانت الخلفية الفكرية التي يمكن أن نردّ إليها مواقفهم من الحياة وتصورهم الكون ومنزلة الإنسان منه وتطلّعهم إلى ما عساهم به يتجاوزون واقعا تصدّعت علاقاتهم به وهالهم ما اتبنى عليه من تناقض، فسعيننا إلى أن نبرز ارتباط أجزاء خطابهم الشعري بعضها ببعض، وعملنا على أن نبين أن مختلف المظاهر التي يقف عليها الناظر في شعرهم ليست شتاتا لا يمكن أن نلّم

شعته بل هي تجليات شتى لجوهر واحد، أوهي منظومات فرعية تنضوي في سياق منظومة واحدة كبرى كانت تقودهم في ما كتبوه من شعر فأخذتهم إلى أصقاع قل أن سبقوا إليها في الشعر العربي، وجعلت منهم جماعة تستوقف الباحث وتدعوه إلى تفحص ما أنجزوا وإلى استكشاف مكانتهم من مسار الشعر العربي الحديث.

وقد ساعدتنا القراءة المنظومية على أن نتبين سلسلة من القضايا خاض غمارها شعراء الرابطة القلمية، فسينا إلى أن نحدد مبدأها ومنتهاها عسانا ننفذ إلى شبكة المفاهيم التي كانت منطلق ما عملوا على التعبير عنه من مواقف، وما جهدوا في الإفصاح عنه من رؤى، فقادنا ذلك إلى تقسيم عملنا هذا إلى ستة أبواب :

أما الباب الأول فقد خصصناه للحديث عن الظروف التي حفت بنشأة الرابطة القلمية، بداية من بوادر الحركة الأدبية بالمهجر الشمالي، وعملنا على تتبع ما انعقد من علاقة بين مجموعة من المتأدبين لم يكن- أحيانا - يعرف بعضهم بعضا، وأشرنا إلى اجتماعهم على رغبة واضحة كانت تحوهم لتأسيس جماعة أدبية توحد بين أفرادها جملة من المبادئ بدت أول ما بدت من خلال ما كانوا يكتبون من أدب، إلى أن توجت تلك الرغبة بتأسيس الرابطة القلمية وقد اتضحت معالم الرؤية من جهة واجتمعت الكلمة عليها من جهة ثانية ، ثم عرفنا بأبرز أعلام تلك الجماعة، تعريفا سعيانا من خلاله إلى التركيز على الظواهر الدالة بالنسبة إلى موضوع بحثنا.

وأما الباب الثاني، فقد جعلناه مدخلا نروى به منهجنا وما اخترنا له من قراءة منظومية وبيانا من خلاله بعض الأسس التي قامت عليها الرؤية الشعرية لدى شعراء الرابطة القلمية وارتكازها على تحول السئن المرجعي وأردفنا ذلك بالنظر في نصين من نصوص الجماعة رأينا فيهما تجلي بعض تلك الأسس، فهذا الباب بمثابة الصوى الهادية إلى المقصد.

ثم بنينا الباب الثالث على مجموعة أولى من الحلقات في سلسلة المنظومة التي قادت خطانا، ومدار هذه الحلقات على الغربة وما تثيره في نفس الشاعر من إحساس بالحنين، يجعل الروح في شوق لا ينطفئ إلى عالم فارقه، هو عالم الطفولة وما توحى به من أحلام وأخيلة ورؤى كبلها واقع كل ما فيه يبعث في نفس الشاعر

غمًا وكآبة وكمدًا، فإذا هو في تلجلج تعصف به الحيرة وتتقافه أسئلة الكينونة حتى لكأنه سفينة في ضباب.

ولكن تلك الحيرة وما تورثه من هم وكآبة ينبجج أمامها فجر الأمل يلوذ به الشاعر كلما ضاق به رحب واقعه فيتصوّر قيام عالم نقيض لعالم الواقع تنقضي فيه الأضداد ويقهر فيه الزمن بالخلود ويعود فيه للإنسان انسجامه مع الكائنات، وتعود إليه منزلته إنسانا لا يكبت صوت الحلم في نفسه ولا الجنون ولا الرؤيا ولا الخيال، حتى لكأنه في جنة الخلد.

ذاك هو موضوع الباب الرابع من بحثنا.

أمّا الباب الخامس، فقد سعينا - من خلاله - إلى تبين ما أفضت إليه رغبتهم في التسامي عن العارض الزائل والعزوف عنه إلى معانقة المطلق، من انتجاع وسائل في التعبير يقوم بينها وبين ذلك المطلق المنشود تماثل، خاصة من جهة أنه يلغي مظاهر التناقض وينفتح على وحدة الكون ووحدة حقيقته، فأقمنا الحديث على ما سرى في شعرهم من ركون إلى الأسطوري والرمزي ومن لواذ بيعض النماذج الأصلية للتعبير عن شوقهم إلى المطلق وإلى قهر فعل الزمن طلبا لطمأنينة مفقودة.

وعملنا في الباب السادس على تتبع ما دعا إليه شعراء الرابطة القلمية في نصوصهم النثرية - النقدي منها والنظري ونصوص الخواطر - من رؤية في مستوى الوزن والإيقاع تخرج بالشعر من الأنساق التقليدية إلى نسق يكون فيه بعض التفاعل أو التجاوب بين أسس رؤيتهم الكون والإنسان ومنزلته من جهة، وصياغة الشعر من حيث موسيقى الإطار بوجه خاص من جهة ثانية.

وأتبعنا ذلك كله بخاتمة.*

(*) هذا البحث - في أصله - أطروحة دكتوراه دولة، تمت مناقشتها بكلية الآداب والفنون والإنسانيات، من جامعة منوبة (تونس) منتصف شهر جوان 1997، ونال به صاحبه الدرجة بملاحظة : مشرف جدا.

الباب الأول

في ملابسات النشأة

الفصل الأول

بؤادر الحركة الأدبية في المهجر الشمالي

قد يبدو غريباً أن نبداً البحث بالحديث عن بؤادر الحركة الأدبية في المهجر الشمالي (الولايات المتحدة الأمريكية) وكأنما هي حدث تلقائي لا أصل له، في حين أن تلك البؤادر على صلة وثيقة بما شهده لبنان وسوريا طوال القرن التاسع عشر من "نهضة فكرية وأدبية"، بل لعلها ليست سوى إحدى نتائج ذلك، ولن نتوقف عند التاريخ السياسي ولا عند الخصائص التي طبعت البنية الاجتماعية في سوريا ولبنان، وقد كفتنا كتب التاريخ ذلك⁽¹⁾، ولكن ربّما ملنا إلى ذكر بعض العوامل التي نعتقد أنها كانت ذات أهمية في بلورة وضع كان مساعداً على انبثاق رؤى جديدة للكون، وتبين مواقف جديدة من علاقة الأنا بالآخر، وعلى التمهيد لظهور أفكار غير تلك التي شاعت في الثقافة العربية الإسلامية طوال قرون.

فما من شك في أن موقع سوريا ولبنان الجغرافي، وما يمتازان به من خصائص دينية، قد كانا من العوامل المساعدة على إقامة علاقات تجارية وثقافية دينية مع الغرب، كان من نتائجها أن ترسخ تيار من البعثات والإرساليات منذ القرن السادس عشر على ما هو شائع معروف، فكان ذلك التيار حلقة مهمة في

(1) من المصادر المهمة في هذا الباب، الكتاب الذي ألفه الأمير حيدر أحمد الشهابي بعنوان: الغرر الحسان في أخبار أبناء الزمان، وقد حقق الجزأين الثاني والثالث منه: أسد رستم وفؤاد أفرام البستاني وأصدرهما بعنوان: لبنان في عهد الأمراء الشهابيين؛ بيروت منشورات الجامعة اللبنانية، 1969.

ومن المراجع في هذا السياق :

- أحمد طربين : لبنان منذ عهد المتصوفة إلى بداية الانتداب (1861 - 1920) (محاضرات على قسم الدراسات التاريخية بمعهد البحوث والدراسات العربية)، مطبعة مصر، 1968.
- وجيه كوتراني : الاتجاهات الاجتماعية السياسية في جبل لبنان والمشرق العربي (1860 - 1920) بيروت، معهد الإنماء العربي، ط 2، 1987.
- D. CHEVALIER, La société du Mont-Liban à l'époque de la révolution industrielle en Europe, Paris, Laffont, 1971.
- R. OWEN, The Middle East in the World Economy, London-New York, Melthuenand Co. 1981.

سلسلة الصلات التي سيتواصل أمرها، وكان عاملا مهماً من العوامل التي أسهمت في نشر التعليم بتلك الديار، كما كان أيضا عاملا مساعدا على تيسير توافد عديمترديد من الإرساليات الدينية المسيحية بمختلف مذهبها.

ولعلّ النشاط الحثيث الذي بذلته مختلف الإرساليات والبعثات المسيحية بمختلف مذهبها، لم يكن قادرا على تحقيق نتائج ذات بال لو لم تجد تلك الإرساليات الميدان مستعداً لقبول تلك الحركة الدينية - الفكرية، ولعلّ من أسباب نجاح تلك الإرساليات في تحقيق ما كانت تصبو إليه وجود طبقة وسطى في طور التكوّن والنشأة خاصة بالمدن التي ازدهرت فيها الحركة التجارية مع ما ينجرّ عن ذلك من ظهور طبقة من الوسطاء تتعامل مع التجار الأجانب أو يكون من بينها وكلاء لشركات تجارية أوروبية، وكانت هذه الطبقة في ازدياد ونموّ من حيث عددها، رغم أنّ البنية الاجتماعية التقليدية والصراع الديني كانا يعوقانها عن التطوّر السريع.

وقد شهد لبنان - على وجه الخصوص - منافسة بين مختلف الإرساليات على إنشاء أوفر عدد ممكن من المدارس⁽²⁾، ولعلّها منافسة قد كانت لها نتائج إيجابية في مجال التعليم، وأنها أدت إلى انتشاره انتشاراً لم تعرف عديد الأقطار العربية مثله في تلك الفترة، غير أنّه لا بدّ من الإشارة إلى أنّ كثرة المدارس قد ظلّت رهينة المنافسة الدينية بين الإرساليات وبين الطوائف أيضاً ويعني ذلك أنّ العامل الديني ظلّ الدافع الأساسي إلى إنشائها، وهو عامل سيطبع ذلك التعليم في برامجه ووسائله وأهدافه، وسيؤثر أيّما تأثير في الناشئة، وسيبدو ذلك التأثير إن سلّبا أو إيجابا فيما سيكتبه أولئك المتعلمون، في الأشكال وفي المضامين على حدّ السواء.

وما من شك في أنّ الحديث عن انتشار التعليم لا يكتمل إن لم يتناول - ولو بإيجاز - الدور الذي اضطلعت به الطباعة فعضدت تلك الحركة التعليمية التي ما كان لها أن تتجزأ ما أنجزت لو لم ترافق الطباعة جهدها وتسنده.

ولئن كان نتاج المطابع في مرحلته الأولى ذا طابع ديني غالبا، فإنّ وجهته قد تغيّرت بعد ذلك بفعل حركة الترجمة وقد يكون تغيّرها ناشئا عن رغبة في

(2) إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، الشعر العربي في المهجر، أمريكا الشمالية، بيروت، دار صادر، الطبعة الثالثة، 1982، ص. 10 - 11.

الاستجابة لما ينتظره المتعلمون وما يتوقون إليه من الزاد الأدبي والثقافي عموماً أو عن رغبة لدى مختلف الإرساليات في التعريف بعيون ما أنتجه أدب البلاد التي تنتمي إليها كل إرسالية وهو وجه آخر من وجوه المنافسة، وفي اطلاع المتعلمين من العرب على ما بلغته تلك الآداب من الشهرة أو في اطلاعهم على ما تزخر به من قيم "إنسانية". ومهما يكن الأمر، فإن الترجمة كانت عاملاً مساعداً في هذه الحركة التي شهدتها لبنان بوجه خاص خلال القرن التاسع عشر، وهي حركة سيكون لها دور كبير في بلورة "أسس" النهضة في مجال الأدب والفكر بوجه خاص، إذ أن الترجمة اتجهت منذ أول أمرها اتجاهها أدبياً، فتمكن المتعلمون - وقرءاء الصحف بوجه عام - من الاطلاع على أنواع جديدة من الكتابة وعلى أجناس أدبية لا عهد للأدب العربي بها.

فلعلّه بوسعنا أن نستنتج مما ذكرنا أنه قد تكونت في لبنان (خاصة) وفي سوريا مجموعة من المتعلمين كان عددها في ازدياد مطرد، وظهر فيهما نمط من التعليم لم يكن مألوفاً، تتداول فيه كتب يتم إعدادها وفق منهج مختلف عن المنهج التقليدي، ويكون مضمونها مختلفاً عن الشائع في كتب الشروح والحواشي، بل هي كتب تصاغ على أساس التصور الشائع في الغرب، فإذا بها مدارس وكتب تكون نمطاً جديداً من التفكير وتساعد على نشره بين الناشئة، فتساعد على تنشئة مجموعة من المتعلمين والمتقنين ستدخل غمار العمل الثقافي والسياسي وستكون المعبر عن مطامح الطبقة الوسطى الصاعدة وعن القيم التي بدأت تسود أوساطها وهي قيم ومطامح للتعليم دور كبير في إرسائها وترسيخها في الأذهان، إذ لا يخلو تعليم من سعي إلى تركيز قيم ومبادئ في ذهن المتعلم لا سيما إن كانت تلك المبادئ والقيم قائمة على أساس من الحرية والدعوة إليها وعلى أساس من مقاومة الظلم والعسف، ومن إيمان بالفرد وبقدرته على الخلق وعلى إثبات ذاته.

غير أن النظر إلى هذه الفترة وما أنتجته يقضي بالآ نقتصر ههنا على ما تحقق فيها من نتائج في مجال التعليم الذي اضطلعت الإرساليات الدينية بالقسط الأوفر منه، وآ نقتصره كذلك على ما تحقق في مجال المترجمات، ما كان منها بتوجيه مباشر أو خفي وما كان ناشئاً عن ميل إلى ما "فيها من معاني التحرر

والانطلاق وحب المغامرة والبحث عن المجهول⁽³⁾ على حدّ السواء، إذ أنّه من البساطة أن نتصور المتّقين اللبنانيين وقتها قد جرفهم ذلك التيار وأصبحوا ينظرون إلى الكون نظراً متجانساً أو متقارباً، فالواقع أشدّ تعقداً وتشعباً مما قد نظن، ولعلّ في هذا التشعب وذاك التعقّد ما يحملنا على لفت النظر إلى أنّه، وإن أثمر ذلك الوضع أمثال أحمد فارس الشدياق (1804 - 1888) الذي "أصدر سنة 1855 كتابه "الساق على الساق، فيما هو الفاريق"، والكتاب ترجمة ذاتية له تكشف لنا بوضوح عن تفكير البطل البرجوازي العصامي، الذي ميّز نفسه بالعلم والثقافة لا بالمال والإقطاعات، وفيه ثورة عارمة على نظم المجتمع ومؤسساته الاجتماعية والروحية والإقطاعية وعلى أساليبه الأدبية"⁽⁴⁾ كما أنجب عدداً غير قليل من الأدباء الذين نهجوا نهج التجديد، إلّا أنّ ذلك الوضع قد أثمر أيضاً عدداً آخر من الأدباء توخّوا إحياء التراث مذهباً لهم ولعلّ رأس هذه الجماعة الشيخ ناصيف اليازجي (1800 - 1871) الذي كان على صلة ببطرس البستاني (1819 - 1883) وبعده من المتّقين وقتها كما كان من مؤسسي "الجمعية العلمية العربية" سنة 1857، وقد تميّز اليازجي - بالإضافة إلى كونه كان شاعر الأمير بشير الثاني (الذي انتهى أمره سنة 1840) بالجهد الذي بذله من أجل إحياء تراث العربية في الشعر والنثر، وقد شرح ديوان المتنبي، وسعى إلى محاكاة الحريري في "مجمع البحرين" وألّف في مختلف علوم اللغة العربية من صرف ونحو وبلاغة وعروض، حتّى غدا في وقته قطباً من أقطاب حركة بعث التراث وأحيائه.

ويتضح لنا بذلك أنّ ما شهده لبنان من بوادر "النهضة" لا يختلف اختلافاً جوهرياً عمّا شهدته أقطار عربية أخرى فيما يخصّ "انجذاب" حركة اليقظة إلى قطبين أساسيين: قطب إحياء التراث وقطب التجديد في مختلف مجالات الفكر والأدب، وإن تميّزت تلك الحركة في لبنان بميزات تعود - جلّها - إلى طبيعة ما يختص به لبنان من بنية اجتماعية دينية أدّت إلى ما رأينا من توافد الإرساليات الدينية عليه وما نتج عن ذلك من انتشار التعليم ونشأة فئة غير قليلة من المتعلّمين علي أسس تختلف عن الأسس التقليدية، تمكّنت من الاطلاع على آداب الغرب - من

(3) المرجع نفسه، ص 26.

(4) المرجع نفسه، ص 27.

خلال المترجمات بوجه خاص - وعلى قيم الغرب ومثله أيضا، اطلعا لعلّه لم يكن غريبا عما ظهر من منازع إلى التجديد في الأدب (شعره ونثره) بل لعلّه لم يكن غريبا عن دفع بعض المتعلمين إلى هجرة يحققون بها ما عجزوا أن يحققوه.

ولعلنا لا نبالغ إن ذهبنا إلى أن نشأة حركة أدبية في المهجر ملابسة لوفود عدد كبير من المهاجرين واستقرارهم بالبلاد التي يفدون إليها، فتتألف منهم جالية يسعى أفرادها إلى ربط الصلة بين بعضهم بعضا، وإلى التعلّق بما يربطهم بوطنهم من الصلة، فيكون هذا الإحساس يربط الصلة مساعدا على توفير ضربين من النشاط "الجماعي" :

• السعي إلى التكتل والتجمع وتعرّف بعضهم بعضا، وقد أدّى ذلك إلى تأسيس نواد وجمعيات ينتظم ما انفرط من عقدهم فيها، وهي نواد وجمعيات اجتماعية أو أدبية...

• إصدار جرائد ومجلات أغلبها باللغة العربية، رغم تعلّم المهاجرين اللغة الانجليزية، يرومون من خلالها ربط الصلة فيما بينهم ونشر أخبار "الوطن"، يدفعهم إلى ذلك ما يعتل في نفوسهم من الحنين إليه . ولعلّ ما كانوا يحسون به من الحرية وما كانوا يجدونه منها في أمريكا الشمالية كان عاملا مساعدا على إصدار بعض الجرائد والمجلات منذ أواخر القرن التاسع عشر ولا يذهبن بنا الظن - إلى أن هذه المجلات أو تلك الجرائد كانت متمخّصة لنشر مقالات أدبية أو مقطوعات شعرية أو نظرات نقدية، فما كان منها متخصصا في المجال الأدبي قليل من جهة، ولم يظهر إلّا بعد هذه المدة من جهة أخرى، أي لم تظهر المجلات الأدبية الصنف إلّا في أواخر العقد الثاني من القرن العشرين.

ولا يتسع مجال الحديث إلى استعراض كل الجرائد والمجلات التي صدرت بالولايات المتحدة الأمريكية باللغة العربية منذ 1892، تاريخ ظهور أول جريدة عربية، وقد خصص الباحث فليب دي طرازي قسما من بحثه عن "تاريخ الصحافة العربية" لاستعراض هذه الجرائد والمجلات فذكر عناوينها وسنوات صدورها ومكانه والمشرّفين عليها أو أصحابها، وإذا ما ألقينا نظرة سريعة على قائمة هذه الجرائد والمجلات لاحظنا ما يلي :

* صدرت في نيويورك بين 1892 و 1921 خمس وثلاثون جريدة

* وصدرت فيها بين 1900 و 1929 سبع عشرة مجلة

* صدرت في مدينة بوسطن في نفس المدة المذكورة خمس جرائد وثلاث مجلات. (5)

وإذا كان المجال لا يتسع لنكر خصائص كل واحدة من هذه المجلات والجرائد والصحف، فلا بد من ذكر خصيصة تجمع بينها، وقد ذكر ميخائيل نعيمة أنه "بات من المألوف - بل من الضروري - عند المهاجرين أن تكون لكل طائفة جريدة أو أكثر، حسب أهميتها وعدد أفرادها، ناهيك بالكنائس والجمعيات الطائفية؛ هكذا كان للموارنة أكثر من جريدة وأبرزها "الهدى" لنعوم مكرزل وللروم الارثوذكس أكثر من جريدة وأبرزها "مرآة الغرب" لنجيب دياب، وللروم الكاثوليك جريدة، وللروز جريدة، وذكر أن شابا مسلما من "معان" أسس جريدة إسلامية باسم "الصراط"، ولكنها لم تعمّر سوى بضعة شهور، فالمسلمون كانوا لا يزالون في بدء هجرتهم إلى الولايات المتحدة، وهذه الجرائد الطائفية لم يكن يتيسر لها العيش والكسب والانتشار إلا بإذكاء النعرات الطائفية، والتودد إلى أبناء ملتها بنشرها ما يهمهم من أخبار ملتهم" (6).

وإذا تجاوزنا هذه الخصيصة المميّزة للصحافة العربية بالمهجر، وسعينا إلى تبين بعض السمات التي طبعت بعض هذه الصحف فجعلتها ذات صلة بما نحن فيه من الحديث، أمكننا أن نقصر التعليق على :

أ - كوكب أمريكا : هي أول جريدة عربية ظهرت في الولايات المتحدة، بل في العالم الجديد كله، أنشأها ابراهيم ونجيب عربيلي سنة 1892، وقد لاقى صاحبها صعوبات تقنية تتصل بانعدام الحروف العربية في المطابع، خاصة أن الدولة العثمانية منعت بأمر سلطاني بيع الحروف العربية وتصديرها إلى البلدان الأجنبية، وتكمن أهمية هذه الصحيفة في أنها أول محاولة صحفية باللغة العربية في

(5) انظر التفاصيل المتعلقة بكل هذه النشريات في كتاب غيليب دي طرازي، تاريخ الصحافة العربية، الجزء الرابع، ط، بيروت، المطبعة الأمريكية 1933، ص. ص 406-416 ثم 426 (430)

(6) ميخائيل نعيمة، سبعون، حكاية عمر، بيروت، دار صادر، ط، 3، 1967، الجزء الثاني، ص 69

المهجر، ربطت الصلة بين أبناء الجالية العربية، ونقلت إليهم بعض أخبار الوطن ودافعت عن الشرق الأدنى بنفي ما كان ينقله السياح أو الحجاج الأمريكيون عن الشرقيين من الروايات المخالفة للحقيقة، ولا نرى موجبا لتأكيد أنها لم تكن جريدة أدبية، بل إن الطابع الذي كان غالبا عليها هو الطابع السياسي الاجتماعي.

ب - الهدى : ظهرت سنة 1898 ، وأنشأها نعوم مكرزل، وكان كاتباً فصيحاً وشاعراً مجيداً وصحافياً قديراً، على حدّ تعبير دي طرازي⁽⁷⁾، وقد ارتقت الكتابة الصحفية مع هذه الجريدة اليومية درجات، حتى غدت هذه الجريدة واسعة الانتشار، ولم تختص بنشر الأخبار السياسية والمقالات الاجتماعية، بل إنها نشرت أيضاً بعض المقالات الأدبية وبعض الشعر، وقد ساهمت بذلك في فتح أفق جديد أمام أدباء المهجر أول عهدهم بالكتابة.

ج - مرآة الغرب : ظهرت سنة 1899، أسسها نجيب موسى دياب، وقد عمل صحافياً قبل ذلك في "كوكب أمريكا"، وكان من أشد الصحافيين حملة على الحكم العثماني فأصدر ضده حكماً بالاعدام (1903) ولكن السفير الأمريكي في الأستانة تدخل لرفع الحكم عنه واعتبار الرجل أمريكياً... وأهمية هذه الجريدة أنها دخلت في جدل ومعركة حامية مع "الهدى"، عادت من خلالهما المعركة بين الموارنة والارثوذكس وقد أكد ميخائيل نعيمة أن " هذه الحرب كانت تذكي أوارها الصحف بمساعدة رجال الدين من الجانبين"⁽⁸⁾ كما تكمن أهمية "مرآة الغرب" في أنها استقطبت مجموعة من الأقلام سيكون لها شأن في الأدب المهجري، من أمثال جبران خليل جبران، وإيليا أبي ماضي ووليم كاتسفلين وغيرهم.

د - المهاجر : أسسها أمين الغريب سنة 1903، وهو كاتب أديب عاشت جريته سبعة أعوام، ثم رجع إلى وطنه وأسس في بيروت مجلة "الحارس"، ولعل هذه الجريدة (أي : المهاجر) كانت تلقى صدى كبيراً في نفوس القراء من المتأدبين بوجه خاص، إذ أن صاحبها كان ممن يؤمن بنبوغ جبران، فكان ينشر له مقالاته الأدبية وبعض قصصه على أعمدها.

(7) فيليب دي طرازي، المرجع المذكور آنفاً، ص 408، هامش 1

(8) ميخائيل نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص 69.

هـ - السائح : ما ذكر الأديب المهجري بشمال الولايات المتحدة إلا ذكرت جريدة "السائح" التي أنشأها عبد المسيح حداد سنة 1912، ولم تكن هذه الجريدة أدبية محضاً، وقد ذكر ميخائيل نعيمة أنها "جريدة نصف أسبوعية ضئيلة الحجم، قليلة الشأن بين صحف الجالية، تغلب عليها مسحة الهزل والخفة حتى في معالجة الشؤون الطائفية والإقليمية التي كانت تصرف لها جلّ اهتمامها. ولكن صاحبها فتى يدور في فلك الحركة الجديدة، ويتفهم أهدافها، ويتحسس القوى التي تزخر بها، ويشوقه أن تكون له يد فيها. وإن فينبه وبين القائمين بتلك الحركة وشائج من المودة الصافية. فقد بات مكتبته، من بعد احتجاب "الفنون"، ملتقى لهم. هناك يجتمعون، وهناك يتباحثون ويتناقشون. فأنا يجدون منتهى الجدّ، وأونة يهزلون ويضحكون" (9) وكانت هذه الجريدة - إلى ذلك كله - تصدر كل سنة عدداً ممتازاً في مجلد فخم يساهم بالكتابة فيه بعض أدباء المشرق وشعرائه، وقد بات الدور الذي اضطلعت به هذه الجريدة في بلورة الاتجاه الأدبي الجديد بالمهجر الشمالي معروفاً، وذلك من خلال كتابات عدد من الأدباء والشعراء، وخاصة أولئك الذين التأم شملهم فيما بعد، ضمن "الرابطة القلمية".

و - الفنون : أنشأها الشاعر نسيب عريضة سنة 1913 (حسب ما يذكره فيليب دي طرازي، وإن كان الشائع بين الناس أنها أنشئت سنة 1912) وقد أكد نعيمة مذهب دي طرازي، إذ قال في كتابه : "سبعون" في ربيع سنتي الثانية في الجامعة، والأولى في كلية الحقوق، حمل إليّ البريد العدد الأول من مجلة عربية. "تصدر في نيويورك باسم "الفنون"، وكان التاريخ الذي عليه" نيسان 1913 - أما منشئ المجلة فريقي في الناصرة نسيب عريضة بشراكة رجل آخر لا أعرفه " (10)

وكانت "الفنون" المجلة الأدبية الوحيدة في المهجر وقتئذ، وكان الأدباء الناشئون - وقتها - يعلقون عليها آمالاً عريضة في تجديد الأدب وانتشاله من وهنته التي دامت قروناً، ونكتفي هنا - مرة أخرى - ببعض ما يقوله ميخائيل نعيمة في

(9) نعيمة، سبعون... الجزء الثاني، ص 136 .

(10) للمصدر نفسه، ص 28 .

الجزء الثاني من سيرته الذاتية "سبعون" : "وهنا فتح جديد ودنيا جديدة. وهنا حروف تنبض حياة. والعجيب أنها حروف عربية. وعهدي بالحروف العربية أن عناكب الجمود والتقليد والنفاق والفاقة الفكرية والروحانية قد نسجت فوقها أكفاناً . وأن غبار خمسة قرون قد تكس على تلك الأكفان . سبحان من يحيي العظام وهي رميم" (11)

غير أن ما لقيته هذه المجلة من حماس لدى المتأدبين لم يعمّر إلا ما يربو عن السنة بقليل، رغم ما بذلوه من جهد في تحبير المقالات النقدية والنصوص الابداعية - شعراً ونثراً - " فلم تلبث تلك الانطلاقة السريعة العنيفة" (...) "أن لاقت صدمة قوية" أواسط سنة 1914 وهي صدمة أصابت نسيب عريضة - صاحب المجلة - فعلق قائلاً : " إنني كالमित (...) ولا ينقصني إلا من يرثيني بالقصائد المعتاد عليها القوم، لقد خسرت معركتي وسقطت آمالي حولي قتلى، وشاعت الظروف (...) أن تقف الفنون عند حذّها" (12) كما كان احتجاب "الفنون" صدمة للحركة الطالعة، ولكن إلى حين" (13) إذ سيعمل نسيب عريضة، على إعادة "الفنون" إلى الحياة ويتوصل إلى ذلك بعد زهاء سنتين من توقفها عن الصدور (14)، يحمله اليقين بأنها لن تحجب، ويكتب إلى نعيمة قائلاً : "إنني واثق من نجاحها هذه المرة لأسباب عديدة، وأهمها استعداد الناس لقبولها هذه المرة (...) الآن شعرت بتغيير عظيم في حياتي وصرت أحيا وأحب الحياة وقد نفضت غبار خمولي وسأمتي، فساعدني الآن يا أخي بما تستطيع، (...) فلنتعاون لعلنا نبني شيئاً جديداً في تاريخ الآداب، ولعلّ صوتنا هذه المرة لا يخفت كالمرّة السابقة" (15) ولكن يقين نسيب عريضة وإيمانه بتواصل حياة "الفنون" لم يثبثا إلا ما يناهز السنتين، تتوقف بعدهما "الفنون" عن

(11) المصدر نفسه والصفحة ذاتها.

(12) انظر نص رسالة نسيب عريضة إلى ميخائيل نعيمة يعلمه فيها بالصعوبات التي لقيها في مواصلة إصدار "الفنون"، وقرار إيقاف صدورها، في "سبعون" الجزء الثاني، ص.ص. 32 - 33.

(13) ميخائيل نعيمة، سبعون، الجزء الثاني ص 34 .

(14) توقفت عن الصدور في أيار (ماي) 1914 وعادت إلى الصدور، ثانية في نيسان (أفريل) 1916 : انظر كتاب "سبعون"، الجزء الثاني، ص 49 - 58.

(15) ميخائيل نعيمة، سبعون، الجزء الثاني ص 55 .

الصدور توقفا نهائيا ، رغم سعي جبران خليل جبران ونعيمة إلى "إعادة الحياة" إليها. (16) سنة 1919 .

نستخلص مما سبق أن بؤادر الحركة الأدبية بالمهجر كانت على أعمدة الصحف والمجلات، وإن لم تكن تلك الصحف والمجلات باستثناء "الفنون" متخصصة في نشر النصوص الأدبية من نثر وشعر غالبا ، إذ كان همها متجها إلى نشر ما كان يدخل ضمن " مشاغل المهاجرين " من أخبار سياسية وأنباء تهم ما كان يحدث في "الوطن" ومن "أخبار متفرقة"، إلى جانب نشر بعض النصوص الأدبية من الشعر والنثر .

ولكن دور الصحافة كان كبيرا - إلى جانب ما ذكرنا - في ربط الصلة بين بعض الأدباء ممن سيكونون ذوي ضلع في تركيز حركة أدبية ذات طابع متميز في المهجر ، فقد ذكر نعيمة في " حكاية عمره " (سبعون) أنه عرف جبران من خلال مقال قرأه له في العدد الأول من مجلة "الفنون" (1913)، وعنوانه " أيها الليل"(17) فأطربه" منه قلم يعرف قيمة الحرف فلا يمتنها ، ويعرف جمال اللون والرنه والمعنى في الكلمة فلا يفحش بها، ويعرف أن القلب أوتاره وللغفر أوتاره فإذا به "يدبج" مقالا مستقيضا بعنوان : فجر الأمل بعد ليل اليأس "[إـ] نفث فيه كل ما في صدر [هـ] من نعمة وحقد على الألب المحنط (... أدب القشور لا غذاء فيها لأي عقل وقلب"(18) كما كانت "الفنون" طريق نعيمة - وغير نعيمة دونما شك - إلى معرفة ما كان يكتبه وقتها نسيب عريضة وأمين الريحاني وغيرهما ، ولعل "الفنون" قد كانت - إلى جانب ذلك كله - من أهم العوامل على ربط الصلة بين الأدباء الشبان وقتها من جهة، وعلى ترسيخ الإيمان لديهم بأنهم بدأوا يخوضون معركة "حامية الوطيس "سلاحهم فيها" هو الإيمان بقدسية الكلمة وتنزيهاها عن التبذل والتدجيل والتمرغ على أقدام الأصنام، وتكريسها لخدمة الحق والعدل

(16) المصدر نفسه، ص. ص 135 - 136 .

(17) نشر هذا المقال فيما بعد في كتاب "العواصف"، انظر: المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران بيروت، دار صادر . 1964 - ص. ص 383 - 385.

(18) ميخائيل نعيمة، سبعون الجزء الثاني، ص. ص. 29 - 30 ، وفيه يذكر أيضا أن جزءا من هذا المقال أدرجه في "الغريال" في الفصل الذي عنوانه "الحجاب".

والذوق الرفيع" (19) من جهة ثانية، ويؤكد ما ذهبنا إليه قول نسيب عريضة في بعض رسائله إلى نعيمة : "كتابائك في " الفنون " وقعت على الجرح والألم (...)" وقد أحدثت ضجيجا واستحسانا في العالم الأدبي في المهجر، ولا شك أنها ستحدث نفس الضجيج في العالم العتيق" (20) كما يؤكد ما أبداه جبران خليل جبران من الرغبة في الالتقاء بنعيمة - إذ لم يكن يعرفه من قبل - بعد أن اطلع على المقال الذي نقدته فيه، "ولكن كاتب المقال كان مشغولا بدراسته في الجامعة، فلم يتيسر له تحقيق آمال صاحب الأجنحة المتكسرة" (21) في ذلك الحين.

وقد تجاوز دور الصحف والمجلات ربط الصلة بين الأدباء إلى رغبة بدت - أحيانا - في تأسيس " نقابة صحافية " أو نقابة أدبية تجمع شتات هؤلاء الأدباء الناشئين الذين بدأ صيتهم ينزع بين الناس رغم ما يلقونه من الصعوبة في نشر إنتاجهم الأدبي (ولعلّ ما لقيته " الفنون " من الصعوبات أوضح دليل على ذلك)، فإذا ببعض من كانوا يملكون أكبر الصحف العربية في المهجر يسعون إلى استقطاب هذه الحركة الناشئة، وقد كتب نسيب عريضة إلى ميخائيل نعيمة في بعض الرسائل يقول : "نعم مركزل صاحب "الهدى" يسعى لتأسيس نقابة صحافية. ونجيب دياب (صاحب مرآة الغرب) منقاد له أو يراوغ باستحسانه ... قد ذكرت لك ما ذكرت لعلمي بحاجتنا إلى نقابة أدبية تكون جامعة للأدباء الحقيقيين فتساعدهم على أن لا تذهب كتاباتهم ضياعا كما هي ذاهبة الآن لمنفعة أصحاب الجرائد دون منفعة مادية لكتابيها. فنقابة أدبية في المهجر إذا اجتمعت الكلمة عليها تصون حقوق الأدباء وتحتم على كلّ كاتب من أعضائها أن لا يطرح كتاباته على أصحاب الجرائد والمجلات بلا مقابل. هذا موضوع اقترح عليك أن تبحث فيه وتبني عن رأيك".... (22)

(19) المصدر السابق، ص 31.

(20) المصدر السابق، ص 32.

(21) ميخائيل نعيمة : جبران خليل جبران، بيروت، مؤسسة نوفل، الطبعة السادسة، 1971، ص 154 - 157.

(22) ميخائيل نعيمة : سبعون، الجزء الثاني، ص. 54.

ويبدو لنا أنه من اليقين - أو يكاد يكون كذلك - أن رغبة أساطين الصحافة العربية في الولايات المتحدة لم تكن إلا نتيجة لما استقرّ لديهم من اعتقاد بأن اجتذاب أولئك الأدباء جالب لصحفهم فائدة مادية ، بعد أن بدأت أسماؤهم تتردّد على الألسن ، وصار القراء يقبلون على فصولهم النقدية أو على نصوصهم الإبداعية إقبالا ، ألم يكتب نسيب عريضة إلى ميخائيل نعيمة ، أواخر سنة 1913 أو أوائل سنة 1914 رسالة جاء ضمنها: " أقول لك إن مقالاتك كلها التي صدرت في "الفنون" قد أحدثت ضجيجا واستحسانا في العالم الأدبي في المهجر ، ولا شك أنها ستحدث نفس الضجيج في العالم العتيق ، لم أر أدبيا إلا وسألني عنك معجبا متسائلا : " لماذا لم يظهر هذا الكاتب قبل الآن؟ وأين كان مختبئا؟ وقد قال لي رهط من أدباء بوسطن: إننا نتهافت على عدد من "الفنون" تهافت الجباع على القصاع لنقرأ فيه قبل كل شيء مقالة نعيمة ". (23)

إن في الشاهد الذي سقنا ما لا يدع مجالا للشك في أن العقد الثاني من القرن العشرين قد شهد دفعا حقيقيا لما بدر من حركة أدبية في الولايات المتحدة أوائل هذا القرن ، وهي بوارد كان من أعلامها - بوجه خاص - أمين الريحاني وجبران خليل جبران ، وقد بدأت كتاباتهما تظهر على أعمدة الصحف في نيويورك وفي غيرها من المدن الأمريكية ، شعرا ونثرا ، وكانا أول أمرهما مغمورين ثم ما لبث أسماهما أن عرفا وانتشرا لدى أبناء الجالية السورية في المهجر بل ولدى عدد متزايد من القراء العرب الذين كانت تصلهم بعض تلك الصحف أو تصلهم أخبارها ، بالإضافة إلى أن " السائح " كانت تصدر كل سنة عددا ممتازا يشترك بالكتابة فيه الأدباء الناشئون بالمهجر كما يشترك بالكتابة فيه الأدباء العرب الذين لم يهاجروا ، وكان هذا العدد الممتاز " حدثا " ينتظره المتأدّبون و " كان يطلع على الأدب العربي في المهجرين الشمالي والجنوبي وفي بلاد العرب نفسها كحدث جليل ، فنكتب الصحف في تفرّظه والثناء عليه وعلى القائمين به فصولا ممتعة (...) كما كانت بعض الصحف والمجلات الأدبية في البلاد العربية تنقل عنه ما يشاق إلى قراءته الظامنون من شعر ونثر ". (24)

(23) لم نعر على تاريخ هذه الرسالة في ما لدينا من المراجع ، وقد ذكرها نعيمة في " سبعون " الجزء الثاني. ص 32.

(24) نادرة جميل السراج ، شعراء الرابطة القلمية ، ص 85 .

وليس من شك أيضا - إلى ما تقدم - في أن الصحافة قد اضطلعت كذلك - إلى جانب التعريف ببعض انتاج أدباء المهجر - بدور آخر لا يقلّ عنه أهمية، وهو دفع الأدب المهجري في سياق حركية ناتجة عن اختلاف الرؤية الأدبية بين أدباء المهجر الشمالي من جهة وعدد غير قليل من أدباء البلاد العربية أو من أدباء المهجر الجنوبي -وما زالوا وقتها في أول أمرهم - من جهة أخرى وهو اختلاف سيؤدّ نصوصا لا تخلو من سجال حيناً ومن تعريض حيناً آخر وإذا ما عدنا إلى رسائل نسيب عريضة إلى نعيمة، مرةً أخرى، وجدنا أنه يذكر له في رسالة يرجع تاريخها إلى 2 اذار / مارس 1916 قوله: " مقالتك" على مفترق الطرق" أحدثت ضجة لم تسمع أنت إلا بالقليل من صداها، ولا شك أنك استخففت بنعيق بعض غربان الأدب وتحاملهم عليك، قد أسكتت هذه المقالة أكثر من طفيلي على الأدب، ومقالة أخرى شديدة من هذا النوع تقضي على الباقيين، فهبي قلمك ". (25)

غير أن هذه النصوص - في جميع الحالات - نصوص كان الباعث عليها ردّ انتقاد أو بلورة فكرة أو توضيح رأي أو استكمال حدس أو بسط رؤية أو الإلماع بنظرية، فكانت تنشأ نتيجة ذلك كله فصول نقدية أو كانت تنشأ نصوص شعرية، هنا وهناك، وكان فضل تلك النصوص عظيما ، لأننا لا نشك في أنها كثيرا ما كانت نتيجة آراء متقاربة أو نتيجة حوار لعلّ أغلبه كان يدور في إدارة" الفنون" أو في إدارة" السائح" أو في الرسائل التي كان أولئك الأدباء الناشئون يتبادلونها، وهي آراء قد كان لها - فيما نقدت - دور لا يمكن إنكاره في استنباط" مذهب" في الأدب تكتلوا للدفاع عنه وانبروا يعملون على التأليف وفقه والكتابة باستلهم أسسه حتى غدا لديهم كالعقيدة خاصة بعد أو توصلوا إلى تأسيس جمعية أدبية، هي" الرابطة القلمية" محققين بذلك مطمحا طالما هفت إليه نفوسهم وتاقت إليه قلوبهم.

(25) نعيمة، سبعون، الجزء الثاني ص 53.

الفصل الثاني

نشأة الرابطة القلمية

لئن كان من السهل على الباحث أن يعثر على تاريخ "تأسيس" الرابطة القلمية جمعية أدبية، ولا خلاف هنا بين مؤرخي الأدب في ذلك، فإنه من الواجب على الباحث ألا يتوقف عند حدود التأريخ لأن تأسيس الرابطة ليس - فيما نرى - حدثاً يمكن تنزيله في نقطة معلومة من مسار الزمن الخطي، ولعل القول بأن الرابطة " : ولدت ليلة 20 من نيسان (أفريل) 1920 "كما نجد ذلك في أغلب المراجع التي تناولت أدب المهجر بالدراسة، قول لا يثبت أمام الفحص الدقيق، إذ كيف يمكن تصوّر نشأة مدرسة أدبية، سيكون لها " دستور " وستكون لها جملة من المبادئ والمواقف والأفكار يجتمع حولها المنتسبون إليها، في ليلة، أثناء اجتماع أو لقاء أخوي أو سهرة ضمت عدداً من الأصدقاء؟ فإذا ما أخذنا بهذا الرأي كانت "الرابطة" وكان تأسيسها" منطلقاً "لهذه الحركة الأدبية في المهجر، وكانت كالوحي نزل على بعض الأبناء تلك الليلة، فخرجت من التصور إلى التنفيذ، غير أن العودة إلى بعض المراجع التي أرخت لحياة المهاجرين والنظر في بعض ما كتبه أعضاء من هذه الرابطة يفضيان إلى الرغبة عن هذا الرأي ويدفعان إلى تبين وجه آخر للقضية.

فمن نافلة القول- بادئ ذي بدء أن "الرابطة القلمية" ليست أول "جمعية" يؤسسها المهاجرون بالولايات المتحدة الأمريكية، إذ أن تأسيس "الجمعيات" ليلتقي المهاجرون بعضهم ببعض، يتبادلون أخبار الوطن أو يناقشون بعض القضايا الآتية (مثل العمل على فضّ بعض ما كان يعرض لهم من مشاكل اجتماعية، أو التحاور بشأن بعض المستجدات على الصعيد السياسي الخ ...) كان أمراً معروفاً مألوفاً لدى الجالية العربية) وأغلب أفرادها من "السوريين" و"يكفي- للتدليل على ذلك - أن نذكر مثلاً ما جاء في دائرة المعارف الإسلامية (في طبعته الجديدة، مقال : مهجر) من أن المهاجرين أسسوا سنة 1907 "الجمعية السورية المتحدة" في مدينة

نيويورك⁽²⁶⁾ أو أن نشير أيضا إلى ما كتبه أنطوان غطاس كرم في كتابه عن جبران وذكر فيه أن جبران دعا عند عودته من باريس إلى مدينة بوسطن (نوفمبر 1910) إلى تأسيس جمعية أدبية سياسية تجمع المهاجرين السوريين واللبنانيين يكون هدفها النهوض بالأدب العربي من جهة والعمل على تخليص بعض أقطار الشرق الأوسط من الهيمنة التركية العثمانية من جهة أخرى وقد تأسست هذه الجمعية سنة 1911، وكانت تدعى: "الحلقة الذهبية"، وكان اختيار أعضائها يتم وفق مقاييس صارمة، وكان أولئك الأعضاء يسمون "الحراس"⁽²⁷⁾.

وإذا ما تجاوزنا هذين المثالين اللذين يبينان بجلاء أن المهاجرين كانوا يحسون بالحاجة إلى الاجتماع بل وإلى التكتل والترابط وتبادل الرأي، وكان ذلك يتم لهم في بعض الجمعيات التي كانوا يؤسسونها لذلك الغرض أو في بعض المنتديات التي كانوا يعقدونها، أدركنا أن تلك الحاجة نفسها كانت تتردد في نفوس المتأدبين، ولعلها كانت تختلف - إن قليلا أو كثيرا عن حاجة سائر المهاجرين، لأن حاجتهم إلى "جمعية أدبية" كانت أشد من حاجتهم إلى غيرها من الجمعيات، ونجد في كتاب "سبعون" أدلة كثيرة على أن التفكير في إنشاء جمعية من هذا الصنف قد امتد سنين طويلة، فمنذ أن اطلع نعيمة على العدد الأول من "الفنون" وبدأ يكتب المقال النقدي - أي منذ - 1913 - أحس بأنه ينتمي إلى تلك الجماعة الناشئة من المتأدبين، وبأنه مقدم معهم على معركة "حامية الوطيس" لا تراجع فيها، لأن "التراجع عنها يعني التراجع عن أحلام عذاب وعن رسالة الحياة"⁽²⁸⁾ فإذا به يحرّضهم على دخولها بقوله: "فلنخضها واتقين من قوة سلاحنا، وسلاحنا هو الإيمان بقدسية الكلمة، وتنزيهها عن التبذل والتدجيل والتمرغ على أقدام الأصنام، وتكريسها لخدمة الحق والعدل والذوق الرفيع"⁽²⁹⁾.

(26) دائرة المعارف الإسلامية (بالفرنسية) مجلد ٧ - ص. 1245، وقد كتب مقال: مهجر، عبد الكريم الأشر.

(27) Antoine Gattas Karam, La vie et l'oeuvre littéraire de gibrān Khalil gibrān Beyrouth, Dar an Nahar, 1981, p73.

(28) ميخائيل نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص. 31.

(29) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

وقد تواصل التفكير في إنشاء ما يمكن أن يكون إطارا يجمع شتات هؤلاء الأدباء العرب بالولايات المتحدة كما يتضح ذلك من الرسائل التي أنثتها نعيمة في سيرته الذاتية "سبعون"، وكان تصوّر هذه الجمعية يجمع- لدى بعضهم- بين العمل السياسي من أجل "تحرير بلاد" والعمل الأدبي من أجل "نشر عقيدة" (30) " وكان لدى بعضهم الآخر - تصوّر يقوم على إنشاء "جمعية مهنية" هي بالنقابة أشبه منها بشيء آخر، " نقابة أدبية تكون جامعة للأدباء الحقيقيين فتساعدهم على أن لا تذهب كتاباتهم ضياعا كما هي ذاهبة الآن] (...) و [تصون حقوق الأدباء وتحتم على كل كاتب من أعضائها ألا يطرح كتاباته على أصحاب الجرائد والمجلات بلا مقابل" (31) وكانت الرغبة أيضا واضحة في أن يجتمع شملهم في المكان- في مدينة نيويورك - كما اجتمع رأيهم على جملة من المبادئ العامة المتصلة - بالخصوص- بالرغبة في بعث الأدب من وهنته والعمل على الترجمة والسعي إلى تمييز لباب الأدب من قشوره، فقد أبدى جبران خليل جبران رغبته في الالتقاء بنعيمة وحرّضه على القدوم إلى نيويورك إثر صدور مقال نعيمة الذي كتبه حول نصّ "أيها الليل" في مجلة "الفنون" (32) حتى يجتمع الشمل ويتحقق الأمل، وقد كتب إليه في بعض رسائله - سنة - 1919 يقول: " هناك يا ميخائيل أمور كثيرة تبتدئ وتنتهي بك كلّما فتحنا حديث مجلة "الفنون"، فإذا كنت تريد إحياء المجلة عليك أن ترجع إلى نيويورك، وتكون "الزنبك" وراء كل حركة (...) الخلاصة إنه على وجودك في نيويورك يتوقف نجاح المشروع، وإذا كان رجوعك إلى نيويورك يستلزم التضحية، فالتضحية في مثل هذه الظروف هي العزيز الموضوع على أقدام الأعز" (33) ، وكرّر نسيب عريضة في رسائله إلى نعيمة دعوته إلى " بابل القرن العشرين"، وقد جاء في إحداها: " أودّ أن أراك في نيويورك كثيرا، وأتصوّر أننا سنعتزّ بك كثيرا، بل قد تكون واسطة لمساعدتنا على البدء بطور جديد زاهر في الآداب" ... (34).

(30) المرجع نفسه، ص. 52.

(31) ميخائيل نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص. 54.

(32) ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، ص. 154 - 157.

(33) ميخائيل نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص. 135.

(34) المصدر نفسه، ص. 54.

إن في كل ما تقدّم دليلاً كافياً على أن فكرة تأسيس جمعية تلمّ شتات أدباء المهجر قد ظهرت منذ بداية العقد الثاني من القرن العشرين، ونمت وتطوّرت واتضحت معالمها إلى حدّ كبير في الرسالة التي بعث بها نعيمة إلى نسيب عريضة - ربيع سنة 1916، وقد جاء فيها :

كان جوابي بصدّد "النقابة" كما يأتي :

"فكرت بنقابة أدبية من زمان. وكنت - ولا أزال - أتمنى أن تساعدني الأحوال على زيارة نيويورك لأبدلك الأفكار بخصوصها، وأسعى قدر استطاعتي بتأليفها. لكنّ النقابة التي أفكر بها ليست- كما يظهر لي الآن - كالتي تصوّرّها أنت لذاتك. نقابتي ترمي :

أولاً : إلى ضمّ خيرة أديبائنا في المهجر وجعلهم قوّة ذات تأثير على مجرى حياتنا الأدبية.

ثانياً : إلى ترقية الذوق الأدبي بين قرائنا

ثالثاً : إلى خلق واسطة للتقريب بين العامية والفصحى

رابعاً : إلى نشر فن التمثيل وتعزيزه بين السوريين

خامساً : إلى تعزيز فن الكتابة ورفعته إلى درجة لا يصلها أحد بدون استحقاق

سادساً : إلى تعزيز الصحافة السورية أو العربية بمناهضة كل الجرائد والمجلات التي لا تنفع ولا تضرّ، والتي تضرّ أكثر مما تنفع ...

سابعاً : إلى مؤازرة كلّ شاب يظهر موهبة كتابة حقّة

ثامناً : إلى نشر المبادئ الأدبية ... ونقل أحسن ما تقدّر أن تصل إليه من الآداب الأروبية إلى اللغة العربية. لذلك يجب تأليف لجنة للترجمة...

وفوق كلّ شيء يجب على النقابة أن تدير دفّة حياتنا الأدبية بعد أن تجعل لاذاتها مقاماً معتبراً، رفيعاً في عيون الغير . يجب أن يكون الانتساب إليها شرفاً لا يناله أحد إلّا من بعد أن يبرهن أنّ عنده ما يقدّمه للخزينة العمومية "...." (35)

(35) المرجع نفسه، ص. 54 - 55.

وما من شك في أن الناظر في هذا "الجواب" الذي صاغه نعيمة رداً على مقترح نسب عريضة يتبين بعض الاختلاف في التصور بين الرجلين ولكنه اختلاف لا يمسّ جوهر المسألة، فإذا كان نسب عريضة يتحدث عن تأسيس " نقابة أدبية " في هذه الرسالة فقد سبق له - في غيرها من الرسائل - أن تحدث عن الحاجة إلى تأسيس " جمعية سرّية تضمّ قوّتنا الأدبية وتديرها بحكمة لأجل تنوير سوريا وتخفيف أثقالها وكشف معنى الحياة لأبنائها ... إن احتكاكنا بالغرب لا بد أن يحرك فينا قوى حيّة كانت إلى الآن راقدة تحت رماد الجهل وسلطة الماضي، وهذه القوى يخشى عليها أن تذهب سدى كميّاه جداول صغيرة تجري في رمال الصحراء، لذلك . يجب ضمها على قدر الإمكان وتوحيدها لتزداد قوتها الفعالة ويتضاعف تأثيرها ⁽³⁶⁾

ومهما يكن من أمر، فإن هذا الاختلاف الذي أشرنا إليه، دليل على ما كان بين أدباء المهجر الشمالي العرب من صلة وما كان يجري بينهم من حوار ونقاش ساعد على توضيح الرؤى وتبيان المقاصد وضبط الوسائل والخطط الكفيلة بإرساء قواعد جديدة للأدب العربي، وقد صار يقينا لديهم أنهم ينتمون إلى " حركة صاعدة " في " انطلاق سريعة"، يفرحون لتواصلها وتقدمها ويحزنون لما يصيبها من النكسات أو لما يعترئها من الوهن بسبب عوائق ليست لهم فيها يد، كما صار يقينا لديهم وجوب تأسيس " جمعية " يلتئم فيها شملهم، ولا شك في أن جواب نعيمة الذي أسلفنا ذكره يبيّن أن صاحبه قد انضحت لديه فكرة هذه الجمعية التي حولها عن " النقابة " أو " الجمعية المهنية " إلى جمعية أدبية محض، وأدار أهدافه - فيما نرى - على ثلاثة محاور، يتصل أولها بالأدب، ويتمثل هذا المحور في العمل على ضمّ خيرة الأدباء المهجريين في تيار واحد يكون ذا تأثير في الحياة الأدبية، ومؤازرة الأدباء الشباب، ودعم الكتابة الحق، ونشر المبادئ الأدبية وترقية الذوق الأدبي، ويتصل المحور الثاني بالمرسح، ويتمثل في العمل على نشر فن التمثيل، والتقريب بين الفصحى والعامية (وهي قضية قد اعترضت نعيمة عندما ألف مسرحيته المعروفة : الآباء والبنون) ويتصل المحور الثالث بالصحافة ويتمثل في العمل على تعزيزها حتى تكون راقية يصيب منها القارئ نفعاً.

(36) ميخائيل نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص. 53.

وإذا ما انتقلنا إلى النظر في بعض المعطيات الموضوعية المساعدة على نشأة "الرابطة القلمية"، رأينا أن الحركة الأدبية بالمهجر الشمالي قد قوي عودها، ووجدت لها عوناً في المطابع العربية في الولايات المتحدة، مطلع هذا القرن، وقد بلغ عددها ست مطابع⁽³⁷⁾ كانت جلّها تتولّى طبع جرائد أو مجلات، ولكنها جرائد ومجلات لم تكن خلوا من النصوص الأدبية- كما أسلفنا القول -أضف إلى ذلك أن "الحرب محت فيما محته من الأسماء اسم" الفنون "من سجل الصحافة (...)" وقد كانت لنا (أي نعيمة وجبران وعريضة وأصحابهم) ولكثلة صغيرة من الأدباء في نيويورك بوقا صافي الصوت لا نخجل من أن ننفع فيه من أرواحنا وكانت يدا جميلة ونظيفة يلذ لنا أن نضع في راحتها نغماً من قلوبنا وأفكارنا (...) [كما كانت] ملجأ لشوارد آرائنا وجوا فسيحاً يمتزج فيه هزلنا بجذنا، وتلقّي أحلامنا بأمالنا"⁽³⁸⁾. غير أن ما بذله نعيمة وجبران ونسيب عريضة من جهد في سبيل إعادة الروح إلى "الفنون" وبعثها من رمادها، لم تكال بالنجاح، وقد ذكر نعيمة ذلك في قوله: " عدت إلى نيويورك ولكن الفنون لم تعد إلى الحياة، إذ وجدت أن الخطّة التي كان قد رسمها جبران ونسيب يسهل تطبيقها على الورق ويكاد يستحيل تحقيقها بالعمل"⁽³⁹⁾ "ولعلّ ذلك القصور دون تحقيق ذلك الهدف هو ما دفع الجماعة في مرحلة أولى إلى الاكتفاء بجريدة" السائح " التي كان يصدرها عبد المسيح حداد، وقد التجأ إليها نسيب عريضة منذ ربيع 1915، إذ أننا نجده في رسالة كتبها إلى نعيمة بتاريخ 13 نيسان / أفريل 1915، يقول: " أنا الآن أشتغل في إدارة السائح بالتحريير والتحرير"⁽⁴⁰⁾، وقد كانت هذه الجريدة - في هذه المرحلة التي اختفت فيها الفنون للمرّة الثانية (بداية من - 1916) محجة هذه الجماعة ومنتداه، وقد قال نعيمة: "كانت هناك السائح، جريدة نصف أسبوعية (...)" نعم، هي لم تكن من الأدب الصافي بمرتبة "الفنون" ولكن عبد المسيح أخ لنا، قلبه قريب من قلوبنا وروحه صديقة أرواحنا، وهكذا مادرينا إلّا والسائح بوقنا، وإدارته مكة خطواتنا ومنبر أفكارنا وعكاظ قوافينا ومسرح مهازلنا، هناك كنا نلتقي

(37) نادرة جميل السراج، الرابطة القلمية، ص. 76.

(38) ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، ص. 174.

(39) نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص. 175.

(40) المرجع نفسه، ص. 49.

كلنا لا أقلّ من مرّة في الأسبوع، وبعضنا كل يوم في الأسبوع، عصابة صغيرة تقاوتت قواها ولكن توحّدت نزعاتها ومراميها (...) قد تقاربوا في ما يستميغونه ويكرهونه من الألب، وبالطبع كان ضمن هذه العصابة أفراد تربطهم ألفة أدبية وفنية وروحية أقوى من التي تربط العصابة بمجموعها»⁽⁴¹⁾.

إن اهتمامنا بنشأة" الرابطة القلمية " وإطالة الحديث في ذلك نابع من حرصنا على ألاّ تعتبر تلك النشأة حدثاً متميزاً مفاجئاً، بل ان نرى في ذلك تتويجاً لحركة أدبية عرفت مخاضاً طويلاً لعله لم يكن إلاّ عسيراً فهي أول حركة أدبية سعى أصحابها إلى أن يقيموها على أسس متجانسة بعد أن أجالوا النظر وأطالوا التفكير في رسم الخطوط الكبرى التي يتفقون حولها، وإن احتفظ كل منهم ببعض الميزات الخاصة به، فكانت نتاج لقاء، فكري ومخاض أدبي وفني جمع بين أعضائها سنين، فقد كانت علاقة نسيب عريضة بنعيمة قديمة، منذ أيام دراستهما في المدرسة الروسية بالناصرية وكانت علاقة نعيمة بعبد المسيح حداد قديمة، تعود إلى " خريف 1904، يوم قدم إلى الناصرة يافعا (...) لم يمكث في الناصرة أكثر من سنة" ثم لقيه في نيويورك بعد اثنتي عشرة سنة⁽⁴²⁾ وكانت علاقة نعيمة برشيد أيوب قديمة أيضاً، إذ كانا جميعاً من بسكنتا، وتعود علاقة جبران بنعيمة إلى سنة 1913 تاريخ نشر الفنون مقالاً نقدياً كتبه نعيمة في بعض نصوص جبران كما أسلفنا القول وتعود علاقة أبي ماضي بالجماعة إلى سنة 1916، وهي سنة قدومه إلى نيويورك وبداية عمله في جريدة مرآة الغرب، وسكنه في بروكلن، " حيث يسكن الجانب الأكبر من الجالية السورية - اللبنانية"⁽⁴³⁾ "كما تعود علاقته بنعيمة إلى تلك السنة نفسها، وقد دعاه": ذات ليلة من خريف ذلك العام (...) لتمضية السهرة في غرفته، وهناك راح [يقرأ] له ديوانه الأول المطبوع في مصر، وقد قرأه من أوله إلى آخره".⁽⁴⁴⁾

(41) ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، ص. 173، وقد عاد إلى تأكيد الفكرة نفسها في "سبعون" الجزء الثاني منه، ص 136.

(42) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 172.

(43) المصدر نفسه، ص. 66، ثم ص. 146.

(44) المصدر نفسه، ص. 146.

فهل نحن في حاجة - بعد هذا كله - إلى تأكيد أن ظهور الرابطة القلمية لم يكن حدثاً طارئاً، وأنه كان نتاج "عجين اختمر"⁽⁴⁵⁾ "فنشأ عنه نوع من" الروح - "حسب قول نعيمة صار" "محبة مشتركة" "تصوب خطى عمال الرابطة، لتحقيق ما استقر لديهم من وجوب تجديد الأدب العربي لفظاً ومعنى والخروج به من بوتقة التقليد والتخلق والابتذال؟

إن ما نسعى إلى الإلحاح عليه هو تصحيح ما درج عليه أغلب مؤرخي الأدب وبعض النقاد من اعتبار تأسيس الرابطة القلمية "حدثاً" "معزولاً، تم التفكير فيه وتنفيذه في سهرة التأمّت ببيت عبد المسيح حدّاد ليلة العشرين من شهر أفريل سنة 1920 ثم تمّ إعداد دستور لها بعد أسبوع من ذلك الاجتماع الأول . ولعلنا هنا لا نختلف مع عبد الكريم الأشتر حين ذهب إلى "أن إنشاء الرابطة يعتبر تعبيراً ناضجاً عن استواء شخصية المهاجرين في بيئاتهم الجديدة (فتأسيسها) يعني أن فئة منهم أصبح لها رأي خاصّ تعبّر عنه في الحياة والأدب " (46).

وقد بدأت تعبّر عن رأيها ذلك على أعمدة الصحف والمجلات التي أضحت مدرسة للغة العربية في المهجر لما بلغته من مستوى نتيجة مساهمة بعض كبار الأدباء من أمثال أمين الريحاني وجبران ونعيمة ورشيد أيوب وأبي ماضي وغيرهم بالكتابة فيها، فساعدوا على توضيح بعض القيم الجديدة، وعملوا على ترسيخ آرائهم ورؤيتهم للأدب وللحياة منطلقين في ذلك من موقفهم من الحياة الجديدة في مهجرهم ومن موقفهم من الحياة التي عرفوها قبل مهجرهم، ولم يكن ذلك إلا بعد جهد عسير وضئى، خاصة إذا ما عرفنا أنهم جميعاً - دون استثناء تقريباً - قد قدموا من قرى صغيرة بسيطة العيش فوجدوا أنفسهم في مدن ضخمة مثل نيويورك التي نعتوها بأنها "بابل" العصر، وسيبدو موقفهم ذاك من خلال نصوصهم - شعراً ونثراً - وسيأتي الحديث عنها.

(45) استعمل نعيمة هذه العبارة عنواناً لأحد فصول، سبعون، انظر ج 2 ص 145، ولعلّ فيها إشارة إلى الصورة التي استعملها بعض الفلاسفة في الإشارة إلى مبدأ الخلق والنشأ، وذكرت خاصة في كتاب : حيّ بن يقظان، انظر، ابن سينا وابن طفيل والسهرودي : حيّ بن يقظان، تحقيق وتعليق أحمد أمين، القاهرة، مطبعة الخانجي، 1958، ص. 69.

(46) عبد الكريم الأشتر، للنثر المهجري، ج. 1، ص. 26.

وإذا أردنا التلخيص قلنا إن تأسيس الرابطة القلمية يعني- في جملة ما يعنيه - أن مجموعة من المهاجرين قد صارت قادرة على التعبير عن رأيها وقادرة على ضبط خطة في الحقل الأدبي تحقق ما كانوا يرومونه من توجيه الانتاج الأدبي الوجهة التي تخرجه عما خلق من المعنى والمبنى إلى وجهة يتحقق فيها ما كانوا ييغفونه من قيم فنية ومن مضامين لعلّ أغلبها لم يكن على درجة كبيرة من الشيوع بين معاصريهم في الوطن.

أما الأهداف التي كانت تخامر أذهان تلك الجماعة من المتأدبين، فقد تحدث عنها نعيمة في مناسبات عديدة، تحدث عنها في كتابه عن جبران خليل جبران كما تحدث عنها في كتاب: سبعون (الجزء الثاني) في غير موضع، بالإشارة والتعميم حيناً، وبالتصريح والتفصيل حيناً آخر، ونكتفي بإيراد هذا الشاهد لما له من دلالة على ما نحن بصدد الخوض فيه: "التجديد! تلك هي الخميرة التي راحت تفعل فعل السحر في قلوب حفنة من الرجال جمعتهم ظروف غريبة في ديار غريبة، وأوقدت الحياة في صدر كلّ منهم جذوة الإيمان بالحرف وقدرته الخارقة على الخلق والإبداع. ولو شاء أيّ الناس أن يحلّ تلك الظروف لما استطاع. فهي قد تبدو لبعضهم كما لو كانت ظروفًا اعتباطيّة، عمياء، لا تتطوي على أيّ توجيه أو تخطيط. وقد تبدو للقليل نتيجة حتميّة لأسباب ظاهرة أو خفية، أو استجابة عفوية لحاجات في نفوس أولئك الرجال، ونفوس الآلاف من الذين كان عليهم أن ينقلوا الخميرة الجديدة إلى قلوبهم وأفكارهم".

"وكيفما كان الأمر فالحركة الجديدة قد انطلقت في طريقها. وكان لانطلاقها مثل قوة انطلاق القذيفة من المدفع "ويعلق نعيمة على ما لقيته تلك الحركة من مقاومة بقوله: " ثم إن تلك المقاومة كان لها بعض الفضل في تكثّل القائمين بالحركة الأدبية في نيويورك، وفي إنكاء شعورهم بأنهم يحملون رسالة جديدة إلى العالم العربي. فكانت " الرابطة القلمية " (47).

ومهما يكن من أمر، فإن الرابطة القلمية حركة دفاعية واضحة، فيها دفاع عن الذات في خضم هذا العالم الجديد الذي يسعى إلى ابتلاع هذه المجموعة وتمثلها

(47) ميخائيل نعيمة، سبعون، ج 2 ص. 149 - 150.

وهضمها، وهي دفاع من حيث هي "رابطة"، وكثيرا ما استعمل نعيمة في الحديث عن الجماعة لفظة "العصبة"، فهي حركة تربط بين بعض أدباء المهجر المتفقي الميول الأدبية لاثبات ذاتهم وفرض كيانهم، وهي رابطة تجمع هؤلاء الأدباء أيضا في مواجهتهم لمفاهيم في الأدب بالية وجب تجديدها، وهو ما عبّر عنه نعيمة بقوله: "ودار الحديث عن الأدب وعمّا يمكن للأدباء السوريين في المهجر القيام به لبث روح جديدة نشيطة في جسم الأدب العربي وانتشاله من وهدة الخمول والتقليد إلى حيث يصبح قوة فعالة في حياة الأمة، ورأى أحدهم أن تكون لأدباء المهجر رابطة تضمّ قواهم وتوحّد مسعاهم في سبيل اللغة العربية وآدابها". (48)

فالتقاء أعضاء الرابطة قبل قيام هذه الجمعية قد كان فترة مخاض تمّ فيها التقريب بين المفاهيم والأنواق، فنضجت من خلال تلك الفترة روابط أدت إلى قيام ذلك الكيان الأدبي المتميّز، رغم بعض التفاوت في الطاقات الإبداعية بينهم، وبعض الاختلاف الذي لا ينكره أحد فيما كان يذهب إليه هذا أو ذاك من أعضاء الرابطة، وهو تفاوت واختلاف لم يكونا ليلحقا ضررا بجوهر الوجهة التي اختاروها، وهي وجهة لعبت فيها ثقافتهم التي استقوها من مصادر متقاربة وتجاربهم المتشابهة دورا كبيرا، ومن هنا أمكننا القول بأن قيام الرابطة القلمية "إعلانا عن المهجر الذي استقامت له شخصيته ورأيه وإرادته". (49) وأمكننا القول أيضا إن هذه الرابطة قد قامت لتصحح المقاييس الأدبية القديمة على ضوء تجارب أفرادها وثقافتهم واتجاهاتهم الفكرية، وكان من الطبيعي أن يسعى أعضاؤها إلى إنشاء أدب عربي جديد يتبنى هذه المقاييس الجديدة.

ولا شك في أن حملتها على القديم ومناداتها بالجديد ستكسبها أنصارا وتؤلّبان عليها أناسا يعادونها، وكان في الأنصار وفي المعادين- على حدّ السواء- ما يدفع بأعضائها إلى مزيد الانتاج الأدبي يحضرا لرأي مخالف أو بياننا لفكرة بقيت في حاجة إلى ذلك، ولعل خير ما نختم به هذا المدخل الذي خصّصناه للحديث عن بوادر الحركة الأدبية في المهجر الشمالي، ونشأة الرابطة القلمية تمهيدا لتعرّف

(48) ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، ص. 176.

(49) عبد الكريم الأستر، النشر المهجري، ج 1 ص. 26.

أعلامها ومعرفة أهم ما أنتجوه من الشعر وتبين أهم خصائص ذلك الشعر ، قول
نعيمة " : انتشر اسم الرابطة (...) ونقم أنصار التقليد والجمود عليها فما كانت
نقمتهم إلا لتزيدها قوة وحماسا واندفاعا ولتنمي عدد أنصارها ومريديها ومقلديها
والمعجبين بها في كل قطر عربي، حتى حار في أمرها أصحابها وأعداؤها على
السواء . فما عادوا يعرفون إلى ماذا يعزى سرّ قوتها وبُعد تأثيرها (...) أما الحقيقة
فلا يعلمها إلا الذي جمع عمال الرابطة القلمية في فسحة محدودة من ديار غربتهم
ولمحة معلومة من زمان هجرتهم ووضع في صدر كل منهم جذوة تختلف عن
أختها حرارة وبهاء، ولكنها من موقد واحد وإياها" (50).

(50) نعيمة، جبران خليل جبران، ص. ص. 178 - 179، وأعاد نشره في "سبعون"، ج. 2،
ص. 174 - 175.

الفصل الثالث

أعلام الرابطة القلمية

تألفت "الرابطة القلمية" - كما أسلفنا القول من جماعة كانت ترى آراء متقاربة في الأدب، من حيث ماهيته ووظيفته، وقد زاد اتصال بعضهم ببعض تقريبا في وجهات النظر من خلال تلك اللقاءات التي كانوا يعقدونها في إدارة "الفنون" وفي إدارة "السائح"، ومن خلال ما كان يدور فيها من حديث عن الأدب ومن نقاش حول طرق النهوض به، حتى استوى لهذه الجماعة نهج اتخذه مسارا، وقد عبّر نعيمة عن ذلك في مقدمة مجموعة الرابطة القلمية (1921) بقوله: "إن الرابطة القلمية ما كانت لتقدّم هذه المجموعة إلى قراء العربية لو لا اعتقادها بأنها قد اتخذت من الأدب رسولا، لا معرضا للأزياء اللغوية والبهجة العروضية (...)"، فإن لم يكن لها إلاّ تشويق بعض الأرواح الناشئة إلى طرق الادب عن سبيل النفس لا عن سبيل المعجمات فحسبها ثوبا، فقد كفانا ما عندنا من المعجزات اللغوية وأن لنا أن نتعطف- ولو بالتفاتة -على ذاك "الحيوان المستحدث" الذي كان ولا يزال سرّ الاسرار ولغز الأغغاز" (51).

وقد ولدت هذه الرؤية العامة وهذا التصوّر للأدب ووظيفته مواضيع مشتركة وأغراضا طرقها شعراء الرابطة، كل بصياغة، ولكنها تدور حول الانسان، تسعى إلى استكناه ذاته واستبطان مشاعره، والتساؤل عن منزلته وعن مصيره، ينكي كل ذلك ما كانوا يعانون من الغربة بمختلف أبعادها، جاهدين في التغلب عليها بطرق شتى. غير أن هذا "التوجه العام" لدى جماعة الرابطة القلمية لا يمكن أن ينسي الباحث التعرض إلى بعض الفروق الواضحة بين أعضاء الرابطة. وهي فروق لا تمس جوهر الانسجام الذي كان يسود المجموعة ولعلها كانت ناتجة عن بعض الاختلاف- وإن كان نسبيا- في بيئاتهم الأولى (وقد نصل هنا

(51) مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921، بيروت، دار صادر، دار بيروت، ط. 2، 1964، ص.ص. 18 - 19.

إلى ما سماه عبد الكريم الأستر : "الوراثات المختلفة" (52)، كما كانت ناتجة عن ظروف موضوعية عاشها كل منهم في هجرته ، فمنهم من كان كثير السفر والتنقل والالتقاء بالأدباء أو الفنانين ومنهم من لم يكن كذلك ، ولعلها كانت ناتجة أيضا عن اختلاف في بعض مصادر ثقافتهم وما يمكن أن ينتج عن ذلك في مستوى إنتاجهم الشعري ، رغم أن الحديث عن قاسم مشترك في ثقافتهم أمر لا يتطرق إليه شك .

ويبدو أن النية كانت متجهة- منذ - 1916 إلى أن يكون عدد أفراد الرابطة محدودا، حتى يتسنى لهم العمل وفق مبادئ لعلها لم تكن تلقى صدًى عظيما في نفوس المتأدبين، وقد جاء في إحدى رسائل نسيب عريضة إلى نعيمة (18 كانون الثاني/جانفي 1916) قوله : "الأولى أن نكون قلالا ثابتين وكثار الأعمال من أن نتظاهر بأننا كثار وقلال الأعمال" (53)، ونضيف إلى ذلك أن نعيمة لم يتردد في القول : " وقد حرصنا منتهى الحرص على أن لا ينضوي تحت لوائها إلا رجال تقاربت أنواقهم وتآلفت أرواحهم وانتفى التحاسد من قلوبهم، ولا هم بعد ذلك إذا تفاوتت مواهبهم كل التفاوت، واختلفت أساليبهم كل الاختلاف فالمهم أن تبقى العصبية متماسكة، متجانسة، متساندة" (54).

إن في كلام نعيمة ما لا يدع مجالا للشك في أن الأساس الذي انطلق منه تكوين هذه الجماعة ، يقوم على التآلف والتقارب ، - وإن تفاوتت المواهب أو اختلفت الأساليب - ولهذا الأساس، فيما نرى - أهمية بالغة، إذ هو يؤكد - من جهة - ما ذهبنا إليه حين قلنا إن تأسيس "الرابطة القلمية" لم يكن إلاّ تنوُّجا لمرحلة تحسست فيها الجماعة الطريق الذي يمكن أن تسلكه . كما يشير - من جهة أخرى - إلي أن منطلقاتها الأدبية ورواها الشعرية على تجانس سنعمل على بيانه - في ابانه - وهو تجانس يجيز الحديث - كما سنرى - عن "مدرسة" أدبية.

ثم إن في كلام نعيمة أيضا إشارة خفية - عند الحديث عن "تآلف الأرواح وانتفاء التحاسد" - إلى سبب استبعاد أمين الريحاني "وقد كان أكبر أدباء المهجر سنا

(52) في كتابه : النثر المهجري، ج. 1، ص. 37.

(53) نعيمة، سبعون، ج 2 ص. 52.

(54) المرجع نفسه، ص. 163 والتأكيد، مئا.

وأبعدهم شهرة في بدء نشأة الحركة الأدبية في نيويورك، وكان جبران يَمْنَى لو تصبح له شهرة الريحاني، ولكن من بعد أن اشتمت قوائم جبران وأخذ صيته في الامتداد تَكَرَّرَ له الريحاني فكان بين الاثنين جفاء⁽⁵⁵⁾. وقد بلغ ذلك الجفاء درجة عظيمة فكان- لذلك - سببا مهماً من أسباب استبعاد الريحاني عن الانضمام الى "الرابطة القلمية" لما يعلم الخاصّ والعام ممّا كان لجبران من المنزلة بل ومن "السلطة الأدبية" و"النفوذ المعنوي" على أعضائها، ولكن هذا السبب - فيما نرى ليس الوحيد، وإن الناظر في مواضع من كتاب "سبعون" (المرحلتان الثانية والثالثة) يجد إشارات أخرى، نعتقد أنها ساهمت في عدم انضمام الريحاني إلى الجماعة: فإنا نقرأ في المرحلة الثانية من "سبعون": "وأما أمين الريحاني- وإن حالت ظروف وأسباب دون انضمامه إلى "الرابطة" - فمن الحيف إنكار فضله على الحركة الأدبية المهجرية في بدء نشأتها. فقد كان الرجل ذا مزاج ثوري واحتكاكه بالأدب الإنكليزي زاد في ثورته على كل متحجّر وبال في تقاليد العرب الدينية والاجتماعية والسياسية واللغوية والأدبية⁽⁵⁶⁾" ثم نجد نعيمة يقول بعد صفحات من هذا: "أما أمين الريحاني، فلم نضمه إلى" الرابطة "السببين: أولهما أنه كان متغيباً عن نيويورك عند تأسيسها، وثانيهما- وهو الأهم - أنه كان على خلاف بلغ حدّ الجفاء مع جبران⁽⁵⁷⁾" ولكن قول نعيمة - خاصة فيما يتعلق بتغيب أمين الريحاني عن نيويورك عند تأسيس الرابطة - قول يصعب الأخذ به والركون إليه، لأن الناظر في "وقائع الجلسات التأسيسية كما دونها نعيمة بيده لا تشير- عند ذكر أسماء الحاضرين هذه الجلسات - إلى إيليا أبي ماضي، لا في جلسة 1920/4/20 ولا في جلسة 1920/4/28⁽⁵⁸⁾، لأنه كان - هو أيضاً - متغيباً عن نيويورك وقتها، فيثير هذا الأمر تساؤلات حول معرفة بعض الأسباب في عدم

(55) نعيمة، سبعون، المرحلة الثالثة، ص. 101، والحق أن نعيمة قد أشار إلى بعض ذلك "الجفاء" فخاطب الريحاني بعد هذا النص (ص. 103 من المصدر نفسه) 'وأني مذكرك - وما أنت بالناسي - بلبلة رفع فيها [جبران] عصاه فوق رأسك، ولو لم يتداركه بعض الحاضرين لما كنت اليوم في عداد الأحياء'.

(56) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية ص. 149.

(57) المصدر نفسه، ص.ص. 163 - 164.

(58) نعيمة، جبران خليل جبران، ص.ص. 169 - 170.

"ضمّ" الريحاني إلى الرابطة، وقد يكون الجواب عندئذ فيما كتبه في "سبعون" -المرحلة الثالثة- حينما ردّ على الريحاني الذي أنكر على نعيمة أن يكتب ما كتب عن جبران خليل جبران، فقال : " تريدني شريكا لك في" جهادك "السياسي (...)" ولا تفهم كيف يمكن لأديب مثلي أن يحبّ بلاده ويخدمها من غير أن يعمل على تحريرها من الفرنسيين . فكيف لي أن أبين لك أن الحرية التي أنشدها لبلادي ولكل بلاد ولنفسي ولكل إنسان، ليست في دساتير الممالك ولا في معاهدات الدول" (59) فللقضية- إذن - وجه آخر يتعلق بالرؤية والموقف: فمن المعروف أن الريحاني كان له نشاط سياسي ذو منزع "قومي" عربي، وقد طوّف في أقطار عربية عديدة يدعو إلى رأيه ويكافح في سبيله، بينما كانت مثل تلك الآراء والمواقف بعيدة - كما سنوضح ذلك - عن مواقف نعيمة وأصحابه، فلم يشفع للريحاني أن "قام في أول عهده بالكتابة بمحاولات في الشعر المنثور والقصة . وهذه المحاولات كانت تعد في وقتها تجديدا جريئا" (60) ولم يكن- لذلك - من أعضاء الرابطة القلمية.

أما أعضاء "الرابطة" الذين كانت أنواقهم متقاربة وأرواحهم متألّفة حتى "تبقى العصبية متماسكة متجانسة"، فلم يكونوا- على حدّ قول نعيمة" أكثر من عشرة رجال توافرت فيهم تلك الصفات (...)" وأولئك العشرة مرتبين حسب سنهم : رشيد أيوب، ندره حداد، جبران خليل جبران وليم كاتسغليس، وديع باحوط، إلياس عطا الله، نسيب عريضة، ميخائيل نعيمة، إيليا أبو ماضي، عبد المسيح حداد" (61).

لعلّه يحسن أن نذكر هذه الفقرة من كلام نعيمة عند حديثه عن "تركيب الرابطة الاقليمي والمذهبي"، قبل التعريف بهؤلاء الرجال العشرة واحدا واحدا والوقوف على بعض الخصائص التي طبعت حياة هذا الرجل منهم أو ذاك، وتبيّن بعض السمات المميزة التي قد تكون اثرت في كل منهم فبدا تأثيرها في شعره أو التي كانت غالبية عليهم جميعا، ممّا يمكن الباحث- إن قليلا أو كثيرا - من معرفة أدق بهذا الشعر، لا نرى بأسا من إيراد.

(59) نعيمة، سبعون، المرحلة الثالثة ص. ص. 108109 - .

(60) نعيمة، سبعون، المرحلة الثالثة ص. 149.

(61) المصدر نفسه ص. 163.

"فسبعة من أعضائها العشرة كانوا من لبنان وثلاثة من سوريا. وهؤلاء الثلاثة هم نسيب عريضه وندره حدّاد وعبد المسيح حدّاد. وكلّهم من حمص. وثمانية كانوا من الروم الأرثوذكس واثنان من الموارنة. والاثنان هما جبران وباحوط. ولكننا ما كنّا ننكر الإقليم والمذهب إلّا للمداعبة والنكتة. أمّا في الواقع فلم يكن بيننا سوري أو لبناني، ولا أرثوذكسي أو ماروني. بل كنّا عصابة تخطّت في شعورها وتفكيرها حدود المذهب والإقليم".⁽⁶²⁾

ويثير كلام نعيمة مسائل مهمّة يتعلّق بعضها بمقصده من الحديث عن "الشعور والتفكير" اللذين جعللا هذه العصابة متماسكة متجانسة، رغم الاختلاف المذهبي من الناحية الدينية، وهو اختلاف قامت على أساسه ضروب من الصراع يشتدّ حيناً ويخفت آخر، فإذا ما تخطّت هذه الجماعة مسألة كان لها تأثيرها في تاريخ لبنان الحديث، اقتناعاً من أعضائها بـ "مذهب" أو بـ "مجموعة أفكار ومشاعر"، كان ذلك حافزاً للبحث عن تلك الأسس والأفكار، أو عن معالم ذلك المذهب إن كان مذهباً مكتمل الملامح بين الحدود، كما يثير نعيمة بحديثه هذا مسألة أخرى تتعلّق بانتماء ثمانية أفراد من الجماعة إلى المذهب. الأرثوذكسي الرومي -عند نشأتهم- ومعنى ذلك أنهم درسوا الانجيل والترانيم الدينية حسب الترجمات التي أعدتها الرسائل الانجيلية البروتستانتية، إذ أن القنصل الروسي في بيروت -وكان مدير المدارس الروسية في سوريا- أمر سنة 1896 بوضع الترجمة العربية للانجيل في المدارس الروسية، فاقبطني المسؤولون عنها سبعة آلاف نسخة⁽⁶³⁾ وهي مسألة بالغة الأهمية في دراسة بعض المؤثرات التي سنرى صداها عند دراسة شعر الجماعة.

ومهما يكن من أمر، فلم يكن غرضنا من هاتين الإشارتين إلّا التنبيه إلى ما في إشارات نعيمة من أهمية في هداية الباحث إلى مسالك تحمله على ممارسة النصوص الشعرية التي كانت نتاج جماعة الرابطة ممارسة تقضي إلى استكناه الخصائص العامة المشتركة التي جعلت هذه المجموعة من الأدباء مقاربة

(62) المصدر نفسه ص. 166.

(63) S. MOREH, Modern Arabic Poetry 1800-1970, -Leiden, Brill, 1976, p 56.

متماسكة، وقد أثرنا- قبل تناول هذه النصوص -أن نعرفَ بإيجاز وإجمال بأعضاء الرابطة القلمية وقد رتبناهم ترتيباً يختلف عن الترتيب الذي توخاه نعيمة (أي : حسب السن) وذهبنا إلى ترتيبهم على أساس ما رأينا لكل واحد منهم من دور فاعل ومن تأثير واضح في نشأة الجمعية ومسارها.

1 - جبران خليل جبران (1883 - 1931) ولد في بشريّ بلبنان سنة 1883، وقد نشأ في أسرة متواضعة، كان أبوه سكيراً، ورث الايمان عن أبيه وكان عمه أيضاً من المدمنين وكانت جرثومة السل فاشية في أسرته، وقد صرعت أمه وأخته وأخاه، ولعل بعض الانفعال الزائد والطاقة المتوترة لدى جبران يجدان أصلهما في هذا البعد الوراثي، وقد ذكر نعيمة أيضاً أنه كان يكثر من التدخين وشرب القهوة، كما كان مقبلاً على الخمرة إقبالاً، وقد أدى كل ذلك إلى تشكيه من ارتعاش قلبه واضطراب صحته، وقد كتب إلى نعيمة بذلك أكثر من مرة، فهو تارة يقول : "أما أنا فبين صحتي المشوشة ومشينة الناس بي أشبه شيء بألة موسيقية محلولة الأوتار في يد جبار يضرب عليها أنغاماً غريبة خالية من الألغة والتناسب" (64)، وهو تارة أخرى يشكو بقوله: "مذجئت هذه المدينة [بوسطن] وأنا أتعقل من طبيب اختصاصي إلى طبيب اختصاصي، ومن فحص دقيق إلى فحص أدق، كل ذلك لأن هذا القلب قد فقد وزنه وقافيته، وأنت تعلم يا ميخائيل أن وزن هذا القلب "لم يكن قط مطابقاً للأوزان وقافيته لم تكن أبداً مماثلة للقوافي" (65).

والحق أن من أراد تتبع رسائل جبران إلى نعيمة (وهي الرسائل التي نشرها نعيمة في كتابه عن جبران، في قسمه الأخير) واجد فيها إشارات كثيرة إلى ما كان يعانيه جبران من اضطراب صحي وعصبي أحياناً، إذ كان صاحبنا انفعالياً سريع الغضب، وكان أيضاً- على حدّ تعبير بعض من عاصره من جماعة الرابطة - سريع الانتقال من الواقع إلى الخيال يروم منه تجاوز ما كان يعانيه، وما أكثر ما كان يحس بالضيق والأسى والحزن، مع ما قد ينتج ذلك من تأثير في قلبه.

64) نعيمة. جبران خليل جبران، ص. 264.

65) المصدر نفسه ص. 272.

ومهما يكن من أمر، فإن نشأة جبران في وسط مسيحي قد كان لها كبير الأثر في حياته، ويبدو أنه لم يتخلّ - حياته كلها - عن الإيمان، رغم ما نلمسه في بعض مؤلفاته من تمرد، ولعلّه تمرد لم يتجاوز القائمين على الدين لا الدين نفسه، فجبران كثيرا ما يعود إلى نصوص الانجيل يستشهد بها أو يعود إلى حياة المسيح بمجده ويمجد تعاليمه، ولكن أثر الفيلسوف نيتشه Nietzsche (1844-1900) في جبران سيطبع مؤلفاته بطابع مختلف، وذلك في العقد الأخير من حياته.

إن الحديث عن جبران يفضي حتما إلى الحديث عما كان يعمل في نفسه من إحساس طاغ بذاتيته، ويكاد مترجمو جبران يجمعون على أنه كان شديد الثقة بنفسه معتذرا بها إلى حدّ الزهو أحيانا، وكان يرضي نفسه أن يرى الناس حوله بمجدونه أو يمدحونه فيظهر تأثيره فيهم، ولعلّ هذه السمة في طبعه تفسّر لنا سلطانه على نفوس أصحابه في الرابطة القلمية، وقد قال عبد المسيح حدّاد: "كانت لجبران شخصية رائعة كشخصية" يسوع "...وما شعرت به نحو جبران شعر به أيضا أعضاء الرابطة القلمية" (66).

ولئن خصّص نعيمة منذ 1934 كتابا للتعريف بجبران في مختلف وجوه حياته الشخصية والأدبية (هو كتاب: جبران خليل جبران، حياته، موته، أدبه، فنه، وهو في ثلاثمئة صفحة) فإنه قد خصه أيضا بما يربو عن الصفحة من كتابه "سبعون" المرحلة الثانية، استخلص فيها - فيما تقدّر - عصاره ذلك الكتاب، وقدم بذلك تعريفا جمع فيه الدقة إلى التركيز في أسلوب يكشف للقارئ أن نعيمة نفذ إلى أغوار نفس جبران فسبرها وعلم مكنونها، وقد رأينا أن نقطف من هذه الترجمة بعضها لما فيها من إشارات لا نشك في أنها تتير سبيلنا عند تناول شعر جبران بل وتساعدنا على تفهم بعض الأسس التي قام عليها شعر جماعة الرابطة القلمية: "كان قصير القامة متين الحبكة. كسير الجفن. حالم العينين. طويل الأهداب مقوّس الحاجبين. لطيف تقاطيع الوجه. مرهف الحسّ والذوق والخيال. بسيط الهدام، على أن يختلف ولو بشيء من الأشياء عن الهدام العادي - في شكل البرنيطة، أو عقدة الرقبة، أو القبة (الياقة)، أو خاتم يلبسه في السبابة. في مشيته

(66) نقلا عن عبد الكريم الأشتر، النثر المهجري، ج. 1، ص. 42.

عجيبة، وفي صوته رجولة، وفي كلامه تمهل . إذا حدث، ولو في أثنه الأمور، حاول أن يتكَبَّ المؤلف والمبتذل من الكلمات والتشابه، فجاء حديثه منقطعاً وغير عفوي. وأحب التشابه إلى ذوقه ما كان فيه شيء من الإبهام والإيهام.

إذا جالسته وحادثته حسبته الغاية في اللطف والصدق والدمائة . إلا إذا بدرت منك كلمة أو حركة أو إشارة يشتم منها مساً بكرامته، أو خطأ من المقام الرفيع الذي يضع فيه نفسه، فهو إذ ذاك بركان من الغيظ والنقمة . من هنا حبه للتبخير والتبجيل، وكرمه للنقد، مع التظاهر بالمسكنة والامبالاة . ومن هنا ميله إلى نسج هالات من السرّ حول الكثير من حركاته، وحول نشأته وحسبه ونسبه فقد أوهم نسب عريضة أنه ولد في بومباي-الهند . ويربّاه يونغ أن والده كان من عظيم الشأن بحيث أنه "إذا لبط الأرض اهتز لبنان كله"، وأن الكنيسة حرمتة وأحرقت مؤلفاته في ساحة البرج في بيروت، [...] و [كان غني القلب بالصدّاقة، ووفياً في صداقته . وكان يجيد النكتة ويسرّ بالبارعة منها] (67) ولأن جبران كان الوحيد بين عمّال "الرابطه" المنصرف بكلّيته إلى الأدب والفن، ولأن حماسته للثنتين كانت لا تعرف الحدود، فالعدوى المتسرّبة من حماسته إلى باقي الرفاق كان لها أكبر الأثر في زيادة إنتاجهم " (68).

ولعلّ ذلك الاحساس بالنبوغ أو بالعظمة أو بالتفرد على صلة بما كان يخامر فكره من أنه خلق ليكون "نبيّاً"، وقد علّق خليل تقي الدين على ذلك بقوله "ألم يراود خيال النبوة عيني جبران؟ ألم يعتقد ربيب الأرض أنه رسول بعث به الشرق هادياً لأبناء الغرب الضالّين؟" (69).

ذلك وجه من أوجه شخصية جبران، ولكن المتفحص حياة صاحبنا وتأليفه يتبين في غير عسر أن الرجل كان يعيش صراعاً وتمزّقاً بين واقعه الانساني الغارق في الشهوات ومثله الأعلى في أن يكون "نبيّاً"، وقد ألحّ نعيمة على ذلك إلحاحاً نجده فيما كتبه عن جبران، وقد أقرّ جبران نفسه بذلك في رسالة بعث بها إلى

(67) نقلاً عن عبد الكريم الأستر، النثر المهجري، ج. 1، ص. 42.

(68) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية ص. ص. 168 - 169.

(69) نقلاً عن عبد الكريم الأستر، النثر المهجري، ج. 1، ص. 42.

جميل المعلوم: " أشغالي كثيرة وأحلامي عظيمة ومطامعي هائلة مخيفة تتصاعد إلى أعالي السماء ثم تهبط بنفسي إلى أعماق الجحيم "(70).

وإذا ما أردنا الدخول في بعض تفاصيل حياته وجدنا أنه هاجر سنة 1895 واستقر مع أسرته في الحي الصيني بمدينة بوسطن وهو حي فقير جدًا، وقد أصيبت أخته ثم أخوه وأمه بمرض السل وما توا منه بين سنتي 1902 و 1903 وقد بدا جبران منذ سنة 1904 يسعى إلى عرض بعض لوحاته ورسومه ولكنه لم يلق نجاحا كبيرا وتعرف في هذه الفترة على أمين الغريب صاحب جريدة المهاجر فنشر له بعض المقالات كما نشر له سنة 1905 أول مؤلف له، وهو كتيب بعنوان: "الموسيقى". وقد تعرف في هذه الفترة أيضا على ماري هاسكل التي ستحبوه بعطف كبير.

ورحل جبران إلى باريس سنة 1908 ف قضى ثلاث سنوات زار خلالها روما وبروكسل ولندن وما فيها من متاحف وآثار فنية، وتعرف في باريس على النحات الشهير أوغست رودان (Rodin) فكان إعجابه بذلك الفنان عظيما، وقد كتب نعيمة في ذلك يقول:

"كان جبران قد رأى الكثير من آثاره الفنية في باريس. وكان كلما وقف أمام تمثاله لفكتور هيجو أو "المفكر" أو "القلبة" تسحره المقدرة التي جعلت من البرونز البارد والحجر القاسي عضلات تتفجر بقوة الحياة وتشتع بالعواطف الشعرية وتتأجج بالأفكار الثائرة. أما أمام صورته الكبيرة "بوابة الجحيم" فقد وقف غير مرة يدرس دقائق معانيها وتفاصيل ألوانها وتركيبها، بادئا برسم دانتي في أعلاها ومنحدرا إلى الوجوه والأجسام الكبيرة التي تمثل سكان الجحيم وما يعانونه من أنواع الآلام والأوجاع الأبدية.

اتفق مرة لجبران أن زار رودين في محترفه مع نفر من أساتذة البوزار وتلاميذها. فقصوا بزيارته نحو ساعة خالها جبران دقيقة. لأنه أخذ بهيبة الرجل

(70) نقلا عن عبد الكريم الأشتر، النثر المهجري، ج. 1، ص. 45.

وعظمته وبساطته واستقلاله، وبما رآه حواله من رسوم ملونة، وسوداء وبيضاء،
وتماثيل من الجص والحجر والخشب" (71).

وعاد جبران، بعد ذلك، إلى الولايات المتحدة، فأسس في مدينة بوسطن
"الحلقة الذهبية"، وهي جمعية أدبية سياسية، لم يكتب لها الدوام، ثم رحل إلى
نيويورك سنة 1912، وأخذ يسهم مع نسيب عريضة في تحرير مجلة "الفنون" كما
بدا يسعى منذ هذه الفترة أيضا إلى شق طريق في الآداب الأمريكية فكتب في مجلة
"الفنون السبعة" دون أن ينقطع عن الكتابة بالعربية فنشر سنة 1918 قصيدة
"المواكب" في جريدة: "مرآة الغرب"، وجمع فصوله باللغة العربية في هذه الفترة
في: "العواصف" (1920) و"البدائع والطرائف" (1923).

والحق أن انتاج جبران باللغة العربية في العشرينيات كان قليلا، بينما كثرت
لديه اللوحات والرسوم والكتب باللغة الانجليزية مثل السابق والنبوي وغيرهما...

ويمكننا آخر هذا التقديم، أن نلحّ على أن السمة المميزة لآثار جبران هي
الرومنطيقية كما شاعت في القرن التاسع عشر بأوروبا، وهي رومنطيقية تقوم على
الثورة في كل المجالات الاجتماعية والدينية والأدبية، يتخللها فيض من الحديث
الوجداني والحديث عن الطبيعة، والحب والموت، ممزجا بالحديث عن الوطن
والاحساس بالغربة والشوق إليه، والخوف من المصير وهو خوف يفضي إلى
ضرب من الاطمئنان الصوفي وإذا بالتثائيات تذوب في إطار وحدة يظل صاحبنا
ينشدها أو يتغنى بها .

أما قصيدة المواكب، وهي أهم ما خلف جبران من الشعر، فقد أعاد نشرها
سنة 1919 على نفقته الخاصة في طبعة أنيقة محلاة ببعض الرسوم، كما يذكر
نعيمه، وهي في 203 بيت نظمها على بحري البسيط ومجزوء الرمل رباعيات في
أغلب أجزائها و"هي تمثل ناحية جديدة من بيان جبران المتعبد النواحي، وهي
المرّة الأولى والأخيرة التي اختار جبران فيها أن يقتيد بالوزن والقافية لخلق عمل
فني له شأنه . فقد سبق له أن نظم القليل من الشعر الموزون في حالات عاطفية

(71) نعيمه، جبران خليل جبران، ص. 101.

طارئة . أما في هذه القصيدة [فيسوق إليك خواطر فلسفية في أهم شؤون الحياة البشرية كالخير والشر والدين والحق والعدل وغيرها (...)] .

وجبران وإن كتم عن الناس شكواه، كان يلاقي الكثير من الضنك المادي والمعنوي في عالم لاه عن اللباب بالقشور، وعن النور بالظل (...) فكانت "المواكب" نتيجة لتلك الحالة القلقة التي أحسها جبران ما بين قوتين تتجاذبان: قوة الإيمان بحكمة الحياة وعدلها وجمالها في كل ما تأتيه، وقوة النعمة التي أثارها فيه نيتسه من جديد على ضعف الناس وخنوعهم وتواكلهم وكل ما في حياتهم الباطنية والخارجية من قذارة وبشاعة" (72).

أما سائر أعمال جبران، فمنها ما كتبه بالعربية أصلاً، ومنها ما كتبه بالانجليزية، ونذكر في الصنف الأول كتاب "الموسيقى" (وقد مرّ ذكره) (1905 - عرائس المروج (1906) الأرواح المتمردة (1908) الاجنحة المتكسرة (1912) دمة وابتسامه (1914) المواكب (1918) العواصف (1920) البدائع والطرائف (1923)، ونذكر من الصنف الثاني: المجنون (1918) السابق (1920) النبي (1923) رمل وزبد (1926) يسوع ابن الانسان (1928) آلهة الأرض (1931) التائه (1932) حديقة النبي (1932) وقد صدر بعد موته.

وقد أتينا على ذكر مختلف ما ألف جبران باللغتين العربية والانجليزية وأدرجنا فيها ما ألف شعراً ونثراً لأن هذه المؤلفات قد كانت - جميعها - زمن انتظام عقد الرابطة القلمية التي انتهى أمرها "جمعية" بموته من جهة، ولأن جبران - سواء أكتب بالعربية أم بالانجليزية - قد ترك أثراً واضحاً في جماعة الرابطة كما أسلفنا القول من جهة ثانية، ولن نلتزم هذا المذهب عند تناولنا سائر أعضاء الرابطة خاصة منهم أولئك الذين امتدت بهم الحياة عقوداً بعد انتهاء أمر الرابطة القلمية.

2 - ميخائيل نعيمة : (وُلد ببيسكنتا، لبنان سنة 1889، وبها مات سنة 1988) كان منشأه بقرية بسكنتا، وقد أطل الحديث عنها في سيرته الذاتية (سبعون، المرحلة الأولى) وهي قرية في سفح جبل صنين، يقع أسفلها وادي الجمام الذي

(72) ميخائيل نعيمة، مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران (المؤلفات العربية) بيروت، دار صادر، 1964، ص.ص. 21 - 25.

تردّد ذكره في كتابات صاحبنا، وكانت لأسرته مزرعة هي "الشخروب" تقع من صُنَيْن في سفح مرتفع، وقد ساهمت قريته كما ساهم "الشخروب" في انكاء خيال الرجل منذ طفولته على ما ينكر هو نفسه (73).

ويختلف نعيمة عن جبران من حيث الوسط العائلي الذي نشأ فيه، فقد كان أبوا نعيمة على جانب كبير من الاتزان والایمان، ولعلّه ورث عنهما بعض ذلك وقد عرف منذ صغر سنه بميله "المبكر إلى العزلة والانفراد والسكوت" وقد ذكر هذا الأمر بقوله: "حتى في تلك السنّ الطريئة، كنت أشعر بشيء من ذلك، ولكنني لا أستطيع التعبير عنه. وإلاّ فمن أين ميلي المبكر إلى العزلة والانفراد والسكوت، حتى إن خالة لي كانت تلقيني بـ "الست ساكتة"؟ فقد كانت تعجب لي لا أضجّ، ولا أقاتل، ولا أسترسل في اللّهُو كما كان يفعل رفاقي لقد كنت، في الواقع، أنفر من الضوضاء والعريضة والخصام فإذا لعبت أخذتني حماسة اللّهُب ولكن إلى حين فلا ألبث أن أترك الميدان وأمضي أفتش عن خلوة على حافة ساقية، أو في ظل صنوبرة حيث يشغلني جعل يدرج كرة من الزبل، أو نملة تجرّ حبة من الحبوب، أو عصفورة تبحث عن حشرة، أو سحابة صغيرة تجري في الجلد الأزرق الشاسع، من فوق رأسي أو خطوط وأشكال مبهمّة أرسمها على الرمل أمامي. وكثيراً ما كان يخالجني الشعور في خلواتي تلك بأنني أكثر من واحد. وكثيراً ما كنت أخطب أولئك الذين كنت أتخيلهم معي، ولكن من غير أن أرفع صوتي.

لقد كان يؤنسني من رفاقي غير المنظورين أنهم لا يصخبون ولا يتشاجرون مثل رفاقي في المدرسة. وأنهم لا يستغربون دهشتي لكثرة الكائنات من حوالي، ولأشكالها وألوانها وحركاتها العجيبة، ولا يهزأون بسؤالي: أهذه كلّها خلقها الله مثلاً خلقتني؟ ولماذا؟ فذلك السؤال بدأ يلح عليّ حتى في صباي. وقد لاح لي غير مرّة في ساعات استرسالتي مع تأملاتي الباكّة أنني على وشك أن أظفر بالجواب. فكأنه كان تحت لساني، أو وراء أجفاني "..." (74).

(73) نعيمة، سبعون، المرحلة الأولى، فصل: بسكنتا والشخروب، ص. ص. 42 - 51.

(74) المصدر نفسه، ص. 80 - 81.

والحق أننا لو أردنا التبسط في ذكر تفاصيل حياة الرجل لضاق المقام دون ذلك، وأنى له أن يتسع والرجل قد دون سيرته الذاتية - إلى السبعين - في كتاب له معروف قوامه أجزاء ثلاثة جعلها موافقة لثلاث مراحل من حياته : فخصّص جزءاً لطفولته وشبابه الأول (1889-1911) واهتم في الجزء الثاني بالحديث عن الفترة التي قضاها بالولايات المتحدة مهاجراً (1911-1932) وعقد الجزء الثالث للمرحلة التي قضاها بلبنان بعد أن عاد من المهجر سنة 1932 إلى زمن كتابة " حكاية عمره (1959) " ، وحسبنا في هذه النبذة أن نتوقف عند الأحداث التي نراها ذات أهمية بالنسبة إلى موضوعنا أو عند السمات التي نجد لها تأثيراً في ما يتعلق بالرابطة القلمية أو في ما يتصل بشعر نعيمة.

فمن المعروف أن نعيمة بدأ دراسته الابتدائية بمدرسة بسكنتا الروسية التي فتحت أبوابها سنة 1899 ، وكان لذلك الحدث الخطير بعيد الأثر في نفوس الطائفة الأرثوذكسية " ولا عجب. فقد كان من المسلم به عند سكان لبنان في عهد المتصرفية أن روسيا هي الحامية التقليدية للروم، وفرنسا للموارنة، وبريطانيا للبروتستانت والروز، وتركيا للمسلمين. إلا أن روسيا بزّت منافساتها بأنها راحت تفتح للروم مدارس مجانية في كل من فلسطين وسوريا ولبنان، وبأن مدارسها كانت تتسق برامجها وإدارتها على أحدث طراز. ولم تكن تشترط على الأرثوذكس في أي بلدة ترغب في أن تكون لها مدرسة روسية إلا أن يتبرعوا بشييد بناء لائق بالمدرسة. أما المعلمون والكتب والدفاتر والحبر والأقلام والأثاث وتكاليف الإدارة فجميعهم وجميعها بالمجان (...) كان ذلك في العام 1899. ولأول مرة في تاريخها عرفت بسكنتا ما يمكن أن يدعى مدرسة مثالية. ولأول مرة في تاريخها أقبل بناتها على الدرس أسوة بأبناءها. فقد كانت المدرسة تضم خمسة معلمين وثلاث معلمات، على رأسهم مدير تخرج من دار المعلمين الروسية في الناصرة بفلسطين ودرس فن التربية والتعليم والإدارة المدرسية. ولأول مرة شعرنا أننا في مدرسة لها برنامج ولها نظام. فبرنامج القراءة العربية كان يعتمد كتاباً من تأليف المرحوم جرجس همّام واسمه " مدارج القراءة ". وهو كتاب في أربعة أجزاء تتبدى بكرّاس الألقباء وتنتهي بمختارات من النثر العالي والشعر القديم والحديث وجميعها مصوّر (...).

وبرنامج القراءة هذا كان يماشيه برنامج متدرّج لتدريس صرف اللغة ونحوها بحيث ان المنتهي من المدرسة كان يحسن الاعراب إلى درجة لا بأس بها. لقد كانت تُبدّل اللغة العربيّة عناية خاصّة . ومثلها للحساب . كانا في الدرجة الأولى. والجغرافيا والتاريخ ودروس الأشياء في الثانية . ومبادئ اللغة الروسية في الثالثة . فقلّ من تخرّج من المدرسة وكان يتقن القراءة الروسية أو يفهم إلا القليل القليل من مفرداتها . وذلك على عكس باقي المدارس الأجنبية في لبنان التي كانت - ولا تزال - تهتم بتعليم لغاتها أكثر بكثير من اهتمامها بتعليم العربيّة" (75)

ومن المعروف أيضا أن نعيمة التحق - بعد ذلك - بمدرسة المعلمين الروسية بالناصرية في فلسطين، جزاء تفوقه في الدراسة الابتدائية، وقضى بها أربع سنوات (إلى سنة 1906) و قد نتج عن إقامته في هذه المدرسة الداخلية - فيما نفّذ - أمران: أولهما التقاؤه بنسيب عريضة وعقد صداقة معه لم تؤثر فيها صروف الدهر، بل لعلها زادت متانة، وذلك واضح من خلال الرسائل التي كانا يتبادلانها، أمّا الأمر الثاني، فهو ما يصرّح به نعيمة نفسه: " كنت أميل إلى الشعر الذي يدفعني على التأمل في مشكلات الحياة والموت أكثر مني إلى الشعر الذي يدغدغ عاطفتي، وعلى الأخص إذا كان شعرا فيه الفخر، وفيه التّبجّج والاعتداد بالنفس، وفيه "تضريب أعناق الملوك" وفيه السيوف والرماح النواهل بالدم، وإذا راقني شعر عاطفي فغزل لطيف عفيف، فيه لوعة كالغزل الذي ينسبونه إلى قيس بن الملوح العامري، أو نجوى بعيدة القرار أو شكوى لقلب يفتته الأسى، ففي طبيعتي ما يتجاوب تجاوبا عفويا مع الحزاني والبائسين والمظلومين والمنسيين (76) فقلعه ليس أدل من هذا على ما جبل عليه نعيمة من طبع ميّال إلى التواضع والمسالمة والتأمل وكبح الغرائز الجوامح دون قتل العواطف، ولعلّ وجوده في تلك المدرسة الداخلية قد زامن ميله القديم الى العزلة يقيم فيها عالما داخليا خاصا يعوّض به عما كان يجده من نشاز مع العالم المحيط به، وقد أكد نعيمة ذلك بقوله - " : أخذت أشعر أنني وإن انسجمت في الظاهر مع بيئة أنا فيها، ففي داخلي ما يجعلني أبدا غريبا عنها، وهذا الشعور بالغربة ما انفكّ ينشط ويزداد على مرّ السنين، حتى بت

(75) نعيمة، سبعون، المرحلة الأولى، ص. ص. 74 - 75.

(76) المصدر نفسه، ص. 144.

أعيش في عالمين، عالم خلقتة من نفسي لنفسي، وعالم خلقه الناس للناس، والعالمان يتجاوران في حياتي، ولكنهما لا يتزاوجان⁽⁷⁷⁾.

وقد أنهى نعيمة دراسته في مدرسة المعلمين الروسية بالناصرية بتفوق، فكانت مكافأته على ذلك أن التحق بمدينة بلتافا (أوكرانيا . روسيا)، ليدرس في "السمنار الروحي" الذي هو "مدرسة ثانوية أو هي فوق الثانوية بقليل، يمتد برنامجها لست سنوات، الأربع الأولى منها مكرسة للدروس العلمانية، وبعض المواد الدينية، والاثنتان الأخيرتان للطقوس والعقائد الكنسية⁽⁷⁸⁾" ، وقد ظل نعيمة في هذا السمنار إلى سنة 1911 ، وهي فترة كان لها أثر عميق في تكوين شخصيته الأدبية من خلال مطالعته الكثيرة لنتاج الأدباء الروس، وخاصة منهم تولستوي TOLSTOI (1823-1910)، ويتجلى لنا ذلك من خلال نظرنا في القسم الذي خصّصه صاحبنا لاقامته ببولتافا من حكاية عمره في مرحلتها الأولى⁽⁷⁹⁾، وقد بلغ إعجابه بهذا الأديب الروسي مبلغا عظيما، فرجع إلى ذكره مرة بعد مرة، منها قوله، بعد أن أنهى مطالعة رواية تولستوي "الحرب والسلام"، ولم يجد في نفسه موافقة مؤلفها : " إنه ليضحكني أن أراني أناقش مفكرا عظيما من عيار تولستوي، عفوا يا" ليف نيكولايفيتش" فأنا مدين لك بأفكار كثيرة أنارت ما كان مظلمًا في عالمي الروحي، ففي الكثير من منشوراتك الأخيرة التي طالعته في العام الماضي، قد وجدت نورا اهتدي به في كل خطوة من خطواتي ... أجل، فأنت من هذا القبيل قد أصبحت معلّمي ومرشدي من حيث لا تدري⁽⁸⁰⁾" فتولستوي قد ثار على الكنيسة وسعى إلى إيجاد طريق له غير طريقها، فدفع ذلك بنعيمة إلى أن يرى في الأديب الروسي رجلا استطاع أن يحقق ذاته بالعزيمة، وإلى أن يعي أنه ظل رغم بعض الضياء الذي أنار به تولستوي طريقه فريسة الحيرة وهي حيرة تتصل بمعنى الخير والشرّ وبمعنى الحياة والموت، وبمصير الإنسان إن لم تكن تنتظره حياة أخرى، وكان يتماهي بتولستوي أحيانا، مثلما نجد في قوله: " هزني خبر

(77) المصدر نفسه، ص.ص. 147 - 148.

(78) نعيمة، سبعون، المرحلة الأولى، ص. 171.

(79) المصدر السابق، ص.ص. 171 - 272.

(80) المصدر نفسه، ص. 187، والشاهد مأخوذ من يوميات نعيمة، بتاريخ 1908/11/4.

اختفاء تولستوي من بيته ذات يوم من تشرين الثاني سنة 1910، إذ أنني قرأت فيه خبر الانتصار الذي كنت أتمنى لو يحرزَه الرجل في حربه مع نفسه ، أليس أنه أنكر في النهاية العالم وأمجاده وجميع مغرياته؟ أليس أنه خسر العالم ليربح نفسه بدلا من أن يخسر نفسه ليربح العالم كما هو دأب الناس في كل مكان⁽⁸¹⁾ " وحين يبلغه نعي تولستوي، لم يزد على أن قال: " لم تنمع عيني ولا انكش قلبي (...). وعدت أدراجي لأختلي بنفسي وأفكر في صراعي أنا مع نفسي ومع العالم، وكيف يتطور وإلى أين عساه ينتهي بي ".⁽⁸²⁾

وحينما عاد نعيمة إلى لبنان بعد أن أنهى دراسته بالسمنار، أحسن بوطأة الوحدة في بلده، بين أهله وذويه، وهي وحدة وصفها بقوله: " وحدة روحية كنت أعيش فيها بين أهلي وسكان بلدي وبلادي . ولو أنها كانت وحدة روحية لا أكثر لهان الأمر بعض الشيء: ولكنها كانت كذلك وحدة في الفكر والذوق . فمن أين كان لي في ذلك الزمان من اتحدث إليه في المجاري الأدبية والفنية الواسعة التي قربتني منها تلك الفترة القصيرة التي صرفتها في روسيا؟ من أين كان لي أن أجد في لبنان وجارات لبنان أناسا إذا ذكرت لهم أعلام الغرب في دنيا الأدب والمسرح والرسم والنحت والموسيقى شعرت أن أولئك الأعلام باتوا بعضا من حياتهم؟ لئن كان في البلاد العربية كلها من سمع باسم إيسن ونيشيه ودوستوفسكي وتشيفوخوف وشيلر وبوتشيلي وميكالانجلو وشوبرت وفاغنر وتشيكوفسكي وغيرهم وغيرهم فمن الأكيد أنهم ما كانوا يعدّون حتى . بالعشرات⁽⁸³⁾ .

وكانت نية نعيمة أن يسافر إلى باريس للدراسة في جامعة السربون، في العام الموالي، غير أن عودة أخيه من " العالم الجديد " غيرت وجهته، فإذا به يصحب أخاه إلى الولايات المتحدة، فتبدأ مرحلة جديدة من حياته، يدخل أثناءها جامعة

(81) المصدر نفسه، ص. 271.

(82) المصدر نفسه، ص. 271.

(83) المصدر نفسه، ص. 279.

واشنطن⁽⁸⁴⁾ لدراسة الأدب والحقوق، ويقبل خلالها على المطالعة والكتابة، مطالعة "الشوامخ في الأدب الانجليزي بمثل الشراة التي بها [أقبل] على مطالعة الأدب الروسي⁽⁸⁵⁾ " والكتابة باللغة العربية وقد طالبت غربته عنها بالسنوات التي قضاها في روسيا يكتب أغلب ما يكتب باللغة الروسية والحق أن نعيمة لم يكتف في هذه الفترة بدراسة الفلسفة والأدب وإنما تجاوزهما إلى الاطلاع على بعض المذاهب الفلسفية لعل أهمها مذهب التقمص، وقد عرفه من خلال طالب اسكتلندي كان شريكه في غرفة اكترياها معا في أحد البيوت المجاورة للجامعة، وحين سأله صاحبنا عن معنى التقمص قال: " معناه أن كل من يموت يعود بعد فترة من الزمن فيولد من جديد كما تفعل الحبة بالتمام، فهي تموت لتولد حبة من جديد " وكان الجواب لم يقنع الطالب اللبناني، فقال مستفسرا: " أتعني أنني سأموت ثم أعود فأولد في مثل جسمي الحالي وظروفي الحالية؟ " فقال الطالب الاسكتلندي " لا، بل تولد في جسد جديد يهيا لك حسبما تقتضيه أعمالك وميولك ومواهبك وعلاقاتك التي حملتها معك عند الموت من حياتك الحاضرة⁽⁸⁶⁾ "

ويمضي الحوار على ذلك بين الطالبين، وإذا بهذه الرؤية الجديدة تغري صاحبنا بعد أن استغربها، وإذا بعقله وقلبه ينفتحان لها حتى صار يفسر حياته "والحياة إجمالا على ضوء تلك العقيدة " معللا ذلك بقوله: " فحسبي منها أنها ردت إليّ إيماني بقدرة شاملة، منظمة، عادلة، محبة، لا محابة في نظامها، ولا زيف، وأنها عوّضتني عن فكرة " الخطيئة الجدية " و" الدينونة الرهيبة " فكرة الخلاص بجهودتي الخاصة . وذلك عن طريق التجربة المؤدية إلى المعرفة . ولأن المعرفة لا تكون معرفة إلا إذا لم يبق لديها أي مجهول، ولأن تلك المعرفة يستحيل بلوغها في خلال عمر واحد مهما طال، فالعقيدة قد جعلت العمر حركة موصولة تتخللها فترات انتقال من جسد إلى جسد، ومن حال إلى حال ، وهي الفترات التي ندعوها

(84) لعله من نافلة القول أن نذكر بأن واشنطن المقصودة في هذا الحديث هي ولاية واشنطن الواقعة شمال غربي الولايات المتحدة، (وأكبر منها مدينة سياتل) لا واشنطن عاصمة الولايات المتحدة الفدرالية.

(85) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 25.

(86) المصدر نفسه، ص.ص. 44 - 45.

"الموت (...). "ثمّ حسب العقيدة أن تفسّر لي صفات الناس وصلاتهم بعضهم ببعض ما بين أبوة وأمومة وأخوة ، وصداقة وعداوة . إنها صفات وصلات موروثّة عن حيوات سابقات . فلا اعتباط فيها ولا مصادفات . وهي التي تحدّد الوراثة والبيئة . وليست الوراثة والبيئة هما اللتان تحدّدانها . وهي "القضاء . وهي "القدر " .

وأيّ بأس على العقيدة في أنّ " العلم " لا يقرّها؟ ومادا يعرف العلم؟ إنّه لا يزال في أول طريقه من درس المحسوسات . وفي كلّ يوم له افتراضات جديدة تمحو افتراضات قديمة . وهناك مجاهل كثيرة في نفس الانسان يتحاشى العلم اقتحامها . لأنّه - وقد تقيّد بالاختبار الحسيّ ليست له الوسائل لاقتحامها، ولا هو يستطيع " تشريحها " في أيّ من مخبراته . ولماذا أصدّق استنتاجات عالم في مختبره، ولا أصدّق استنتاجاتي الخاصة؟ (...) إن يكن للعالم مختبره فنفسي هي مختبري . وإن أمضى العالم في مختبره بضع ساعات من يومه، فنفسي معي في الليل والنهار، وأنا أجري فيها اختباراتي في كلّ دقيقة من حياتي . وهي تسجّل كلّ ما أختبره بدقة أين منها دقّة الأجهزة الكهربائية والالكترونية .

خلاصة القول إن عقيدة تكرّر الاختبار بتكرّر الأعمار بغية المعرفة الكاملة والحرية المثلى باتت الركيزة الكبرى التي تقوم عليها فلسفة حياتي من بعد تلك "المصادفة " التي جمعتني برفيقي الاسكتلندي وقادتني إلى الحوار الذي جرى بيني وبينه . فالحياة أكثر من مهزلة تبدّء في المهد وتنتهي في اللحد لتعود فتجّد، اما في غبطة أبدية أوفي عذاب أبدي، أو لتمّحي بالموت وكأنّها لم تكن ⁽⁸⁷⁾.

ما كنا لنسوق هذا الشاهد بهذا التوسع لو لا ما رأينا فيه من أهمية في تعريفنا بمبدأ أساسي بنى عليه نعيمة أدبه وحياته من بعد، ولو لا ما رأينا فيه من إشارات صريحة إلى أهمية الطريق النفسية في المعرفة وقصور العقل دون مجاهل وأغوار لم يستطع إدراكها يقينا، فراح يخطب فيها تخمينا، ولو لا ما رأينا فيه من وقوع نعيمة على ضالّته في ما كان ينشده من تألّف بين عقله وعاطفته، وفي ما كان يرومه من

(87) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص.ص. 46 - 48.

وضع حد للصراع الدائر داخل نفسه بين المثال والواقع وبين الروح والجسد، ولعلّ ما يزيدنا تأكداً من ذلك أن صاحبنا أقام على مذهبه هذا لم يحد عنه ونحن عرّفه أخوه "أديب" بالمذهب الماسوني، وأدخله محفل والا والا الماسوني، فاطلع على مبادئه وتدرّج في مراتبه الأولى، لم يطل مقامه في هذا المذهب بعد أن أحس أنه أخذ ما يهيمه من لباب الماسونية فانفصل عن محافظها لانه لم يكن يحفل بقشورها (88).

ولا مندوحة - لمن أراد الحديث بإيجاز عن حياة نعيمة - أن يشير إلى انتقاله بداية من 1916 إلى نيويورك ليكون قريباً من خلّاته في الفكر والرؤية، وإن قطعت عليه الحرب العالمية الأولى ذلك القرب، فباعدت بينه وبين رفاقه حينما دعي إلى الانضمام إلى الجيش الأمريكي (1917) ورحل - في هذا السياق - إلى فرنسا وقد شارفت الحرب نهايتها فلم يشهد من أهوالها إلّا النزر القليل، غير أن انخراطه في الجيش الأمريكي مكّنه من الدراسة في بعض الجامعات الفرنسية بضعة أشهر، عاد إثرها إلى "الدور الرهيب" (89)، نيويورك، ليشترك في جبهة جديدة، هي جبهة النهوض بالأدب والعمل على بعث "الفنون" من رمادها، ولكن "الفنون" لم تكن كطائر الفينيق، وإذا بالجبهة تنتقل إلى صفحات "السائح"، يخوض غمارها مع رفاقه، وكانوا فئة قليلة العدد استقرّ رأيها، بعد أن خاب ظنها في مواصلة المعركة ضمن جمعية سرّية هي "س-ح" (90) على إنشاء جمعية أدبية كنا تعرّضنا بالحديث لملايسات نشأتها، وإذا بصاحبنا ينتخب "مستشاراً" للرابطة القلمية وأميناً لسرها مكلفاً بتحرير دستورها وتسجيل وقائع اجتماعاتها ساهراً مع جبران على توجيه نتاجها الوجهة التي تضمن انبعاث الأدب العربي وقد طال سباته، حريصاً على استمرار نشاطها، وقد تواصل ذلك النشاط - في إطار تلك الجماعة - إلى موت جبران سنة 1931، وعودة نعيمة إثر ذلك - سنة - 1932 إلى لبنان، ليبدأ المرحلة الثالثة من عمره، وهي مرحلة اثمار - فيما نرى - بعد مرحلتَي

(88) المصدر السابق، ص. 59 - 64، فصل بعنوان : ماسوني.

(89) هي تسمية نعيمة لنفسه في بعض فصول "سبعون" المرحلة الثانية، ص. 65.

(90) هي جمعية "سوريا للحرّة" على ما يذكره نعيمة، المصدر السابق ص. 41.

التكوين، ولما كان هذا الاثمار في المرحلة الثالثة نثراً، فاننا لن نتوقف عنده كما أننا لن نتوقف عند هذه المرحلة الأخيرة من حياة نعيمة لأنها غير متصلة بما نحن فيه من الحديث (91).

وإذا ما انتقلنا إلى النظر في الشعر الذي قرضه نعيمة زمن كان في المهجر، وجدناه قليلاً، فهو لم ينظم بالعربية إلا ثلاثين قصيدة جمعها في "همس الجفون" وأضاف إليها أربع عشرة قصيدة أخرى نظمها في الأصل بالانجليزية ثم عربها بنفسه، ونشر جميع ذلك للمرة الأولى سنة 1943.

ونقتصر - في هذا المدخل - على بعض الاشارات إلى شعر نعيمة باللغة العربية، ريثما نعود إليه وإلى شعر أصحابه من الرابطة في باب من هذا الحديث، فنقول إن صاحبنا قد أرخ جميع قصائده، وفي ذلك ما يساعد الباحث على تتبع أطوار شعره وتبين مدى تطوره من ناحيتي الكيف والكم، وإذا قصرنا الحديث على الجانب الثاني رأينا أن نعيمة كتبت سنة 1917 ثلاث قصائد، وكتب اثنتين سنة 1919، وثلاثاً سنة 1920، واثنين سنة 1921 وعشراً سنة 1922 وخمس قصائد سنة 1923 (92) وقصيدتين سنة 1924 وواحدة فقط سنة 1925 وأخرى سنة 1926 وأخيرة سنة 1928، واللافت للنظر أن نعيمة بدأ يكتب شعره باللغة الانجليزية سنة 1925، وهي الفترة التي تقلصت فيها كتابته الشعر باللغة العربية، وقد توقف عن الكتابة الشعرية سنة 1930، وانتهى يكتب النثر بقية حياته، ولكن اللافت للنظر أيضاً أن صاحبنا كتب نصف شعره - من حيث عدد القصائد - بين سنتي 1922 و1923، أي بعد أن تمرّس بالنقد وكتب فيه فصولاً عديدة أبان من خلالها عن مفهومه للادب ورؤيته الشعر حداً ووظيفة والشاعر ماهية ودوراً، وقد كان احسان عباس ويوسف نجم على حق حينما سألا " : لماذا انثال عليه الشعر عام 1922

(91) توسع نعيمة في ذكر أحداث حياته في هذه المرحلة، في "سبعون" (المرحلة الثالثة) - بيروت، مؤسسة نوفل، ط. 4، 1972، 225 ص.

(92) خلافاً لما ذهب إليه احسان عباس ويوسف نجم في : الشعر العربي في المهجر، أمريكا الشمالية، ص. 191، وقد جاء فيه : "ولا يفوتنا أن نلاحظ نسبة النتاج الشعري عند نعيمة، فمن ثلاث قصائد نحمل تاريخ سنة 1917 وقصيدتين سنة 1919 وثلاث سنة 1920 وقصيدتين سنة 1921 ارتفع نتاجه إلى تسع سنة 1922 وست سنة 1923.

(93) ولئن لم تكن الإجابة " على هذا السؤال يسيرة، فإنه يمكن - مع ذلك - أن نذهب تخميناً - إلى أن الرجل قد سعى من خلال أشعاره - أن يطبق المبادئ التي نادى بها في نقده حتى لكانه يضع تلك القواعد النقدية وتلك الرؤى التي نادى بها وتلك المواقف التي دعا إلى أن تكون في الشعر أو إلى أن يصدر عنها الشاعر، على محك الممارسة والتطبيق كأنه يحمل الناس على أن يروا في شعره وفاء للمنهج الذي نادى به ولعلّ ما يؤيد ما نذهب إليه أن صاحبنا لم يكن يرضى أن يخوض بشعره في كل موضوع، لأنه - عنده - لا يكون إلاّ استجابة لصوت عميق في النفس، فقصره على حديث النفس والتأمل " يسترسل وراء الخطرات النفسية غير مسحور برنين اللفظة وروعة التشبيه، غير مأخوذ إلاّ بصورة الاحساس ودقته وقدرته على الانطلاق " (94).

ومهما يكن من أمر، فلا اختلاف بين الدارسين في أن نعيمة نظم أغلب شعره في ظل " الرابطة القلمية"، وإن كانت شهرته فيها تتصل بما كتبه من النقد أكثر من ارتكازها على ما قرضه من شعر، إذ أن شهرة كتاب "الغربال" - وهو جماع الفصول النقدية التي كتبها نعيمة فيما بين 1913 و 1922 - طغت على مجموعته الشعرية " همس الجفون"، خاصة أنه سيقصر في جانب الشعر على تلك المجموعة في حين كانت كتاباته النثرية - خاصة في المرحلة الثالثة من حياته - غزيرة، وقد وجهها إلى التأمل والاستغراق فيه، وإلى ما ينشأ عن ذلك من رؤى قريبة من التصوّف والزهد، حتى سُمّي ب"ناسك الشخروب"، ولعلّ الشعر لم يكن ليحتمل تلك النزعة، لما في طبيعة القول الشعري من تركيز وإحياء لعلّهما لا يستجيبان لمقتضيات تحليل المواقف وتبيان الرؤى واستجلاء مكامن النفس والتفلسف.

3 - إيليا أبو ماضي (1889 - 1957) : ولد أبو ماضي في قرية المحيدثية (قرب بكفيا) بלבنان، سنة 1889 ، وقد هاجر أول أمره إلى مصر سنة

93) المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.

94) المرجع نفسه، ص. 178.

1900، واشتغل في الاسكندرية بالتجارة، وأقبل "يطالع بنهم كل ما يقع إليه من شعر المحدثين والأقدمين، تساعد في ذلك ذاكرة حادة وميل فطري قوي إلى اللغة وفنونها والقريض بنوع أخص، وكان من الطبيعي أن تقوده مطالعته إلى المتنبي وأبي تمام وأن يتسلط ذاك العملاق على ذهنه وقلبه ثم أن يدغدعا مواهبه الفنية" (95).

وانبرى أبو ماضي يقرض الشعر وهو ما يزال فتى، عدته في ذلك فطرته الشعرية وخصب قريحته، وبعض الاطمئنان إلى "رضى سيبويه والخليل عن معارفه اللغوية والعروضية" (96) "دون أن يكون وافر الحظ من الذوق الفني الذي يصفله التمرس بالشعر ويقوّي أوده الاطلاع على التجارب الشعرية المختلفة، وقد مكث أبو ماضي في مصر إلى سنة 1911، وهي السنة التي نزح فيها إلى الولايات المتحدة، بعد أن نشر مجموعته الشعرية الأولى، وكان عنوانها: " تذكّار الماضي"، وهي مجموعة أثارت انتقاداً شديداً بسبب خلوها من " الفن والذوق وسائر الصفات التي ميّزت شعر أبي ماضي فيما بعد" (97).

واستقرّ أبو ماضي عند وصوله إلى الولايات المتحدة في مدينة سنسنتي، وظل بها إلى سنة 1916، وقد واصل أثناء هذه الفترة كتابة الشعر ونشره في بعض الجرائد، وخاصة منها "مرآة الغرب" و"رحلة الفتاة"، وكان - وقتئذ - ينظم الشعر وأقصى ما يصبو إليه أن يأتي شعره محاكاة لشعر البارودي وشوقي وحافظ والمطران من المحدثين، أو لشعر البحري وأبي تمام والمتنبي من القدامى . فكان ينظم القصيدة من خمسين بيتاً وأكثر على قافية واحدة، وفي موضوعات مبتذلة، ومن غير أن يأتي بأيّ جديد في المعنى وفي التصوير، وفي التزام الصدق مع نفسه ومع القارئ، والأمانة للحياة حتى في أبسط مجاليها" (98).

(95) ميخائيل نعيمة، في الغربال الجديد، بيروت، مؤسسة نوفل. 1972، ص. 138.

(96) المصدر نفسه، والصفحة ذاتها.

(97) المصدر نفسه، ص. 139.

(98) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص.ص. 145 - 146.

وترك أبو ماضي التجارة سنة 1916 ورحل إلى نيويورك فاشتغل محرراً في "مرآة الغرب"، ولم يهجر الشعر ولا نسي أنه شاعر، فواصل قريضه، وكانت له في نيويورك فرصة الالتقاء بجمع من الأدباء الناشئين منهم الريحاني وجبران ونسيب عريضة وعبد المسيح حداد وندرة الحداد، كما تعرّف نعيمة عندما التحق بالجماعة، فكانوا يعقدون جلسات متنوعة المشارب، كان بعضها للحديث في الأدب والشعر، وقد قال نعيمة: " وإني لأذكر جلسات كثيرة جلستها وإياه ومدار حديثنا الشعر⁽⁹⁹⁾"، ولم يكن الوفاق سائدا دوماً بين الرجلين، بل لعلّ العلاقة بينهما بدأت بالاختلاف حول مفهوم الشعر ودوره ومجاليه، ولنا في "سبعون" أخبار متفرقة يرويها نعيمة في هذا الصدد، منها قوله: " كان إيليا قد سبقني بقليل إلى نيويورك عام 1916 فاتخذ له عملا في جريدة "مرآة الغرب"، ومسكنا في بروكلن. وذات ليلة من خريف ذلك العام دعاني لتمضية السهرة في غرفته . وهناك راح يقرأ لي ديوانه الأول المطبوع في مصر . وقد قرأه من أوله إلى آخره . وعندما لم يسمع مني كلمة تقدير أو إعجاب التفت إليّ وقال :

- ما رأيك؟ قلت :

- هذا شعر يحدثني عن سليقة قويّة، وذاكرة حادة، ومهارة في رصف الكلام والقوافي، وضبط الأوزان، ولا شيء أكثر من ذلك .

- وما تريد أكثر من ذلك؟

- أريد أن يدخل الشعر نفسي فيبعث فيها إما القلق، أو الدهشة، أو الوحشة، أو الغبطة، أو الحزن، أو الشك، أو اليقين، أو النشوة بلمحة شاردة من الجمال، أو كلّ هذه مجتمعة (...) أريده أن يزيد في ثروتي الروحية والجمالية بما فيه من قوة الروح والجمال لا أن يثير إعجابي بما فيه من متانة السبك وبراعة الصناعة وحسب⁽¹⁰⁰⁾.

(99) نعيمة، في الغريبال الجديد ص. 140.

(100) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 146.

وقد نتجت عن هذه اللقاءات التي كانت تتعقد بين أبي ماضي وأولئك الأبناء الناشئين، بداية تحول في شعر صاحبنا تعود إلى "اختمار موهبته بالخميرة الجديدة"، ولعل تلك الخميرة -وقد بدأت تفعل فعلها فيه- هي التي جعلت مجموعته الثانية ديوان أبي ماضي الصادرة سنة 1919 "مزيجا غريبا من القديم والجديد وإن شئت فقل جاء ديوانا" مخضرا، فإلى جانب المديح الذي درج عليه الشعراء في العصور الخوالي على أبواب الخلفاء والأمراء والأثرياء، وإلى جانب الرثاء الذي رثت ديباجته، وخلقت ألوانه، وإلى جانب القصائد الوطنية التي لا تتعدى الفخر والندب والتنديد، تطالع في الديوان شعرا مشرقا بالألوان لا عهد بها للشعر القديم وفي قوالب مبتكرة، وموضوعات تترقرق فيها الحياة صافية جذابة " (101).

ولئن لم يكن أبو ماضي حاضرا في الاجتماع التأسيسي الذي انبثقت عنه الرابطة القلمية (20 أبريل 1920) فإنه سرعان ما انضم إلى الجماعة، وقد ارتبط بهم من قبل واتبع منهجهم وأصبح يرى ما يرون في الأدب تصوّرا ووظيفة وصياغة وكان " أول أثر أحدثه فيه اتصاله بالرابطة [متمثلا] في تحوله بالقصيدة من هيكل صناعي مجرد إلى قوة عضوية نامية ، فأصبحت القصيدة لديه كلاً كاملاً ذا طول معين ووحدة واحدة وحياة متدرجة نامية " (102). وازداد التحول في شعر أبي ماضي وضوحا مع تواصل العلاقة بجماعة الرابطة، وخاصة نعيمة، ناقد الجماعة ومستشارها ومرشدها، ويبدو ذلك واضحا في المجموعة الثالثة التي نشرها زمن نشاط الرابطة، وهي مجموعة " الجداول " (نشرت بنويويورك سنة 1927) وقد علّق نعيمة على هذا التحول فقال " : لقد استحال أبو ماضي من شاعر قصاراه أن يجيد تقليد القدماء إلى شاعر يغمس قلمه في قلبه، وإلى مفكر يتفقد زوايا نفسه وما فيها من خبايا، ويعرف كيف يقترب من الحياة بعين الشاعر وفكر الفيلسوف، فلا يذهب بعيدا في التفقيش عن موضوعاته ، فهي موفورة في نفسه وفي كل ما حواليه " (103).

(101) نعيمة، في الغربال الجديد ص. 145.

(102) إحسان عيسى ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 145.

(103) نعيمة، في الغربال الجديد ص. 145.

وتواصل شعر أبي ماضي- بعد ذلك -على هذا النسق نفسه، فأصدر مجموعة رابعة بعنوان " : الخمائل"، سنة 1940..

وقد ذهب الناقدان إحسان عباس ويوسف نجم إلى أن شعر أبي ماضي مرّ بأدوار ثلاثة، " دور التقليد ودور القلب ودور العقل (...) فدور التقليد لا يدل الشعر [فيه] على شخصية أبي ماضي الحقيقية ولا على نفسيته الاجتماعية ولا حتى على مشاعره الرومنطقية، أما دور القلب فيشمل كل شعر قاله وهو غارق في غمرة النزعة الرومنطقية، مسحور بالاحلام والرؤى، فاذا زحف إليه الأثر العقلي وأخذت الأشياء تفقد تلاوينها الحاملة ورؤاها الخلابة، وقع الشاعر في مسقط ضوء واضح من المفهومات الاجتماعية إلا أن هذا الدور (...) كانت حدة العاطفة تملك زمامه وتتحكم في توجيهه " (104).

ومهما يكن تقسيمنا لشعر أبي ماضي، فقد أجمع النقاد على أن شعره قد تحول باتصاله بجماعة الأدباء الناشئين الذين كوتوا الرابطة القلمية، ولعلّ مظاهر التحول في شعر أبي ماضي- إذا ما قارنا مجموعته الثانية بالثالثة - تتجلى في خروجه عن هيكل القصيدة التقليدي إلى ما سمّاه النقاد بالوحدة العضوية، حتى أصبحت قصيدته فروعا تدرج عن أصل وتنمو متناغمة ليستكمل الأصل صورته، وسنعود إلى تفصيل الحديث في ذلك عند التعرّض إلى مظاهر التجديد في شعر جماعة الرابطة القلمية.

وما من شك في أن أبا ماضي أغزر جماعة الرابطة القلمية إنتاجا شعريا، وما من شك أيضا في أن أبا ماضي ما كان ليتخذ الوجهة التي اتخذها لو لم يلتق بأولئك الأدباء الذين غيروا الكثير ممّا كان استقرّ في ذهنه من تصوّر للشعر ووظيفته وطرق صياغته حتّى أن نعيمة رجع- في كتابه سبعون - (المرحلة الثانية) مرّة بعد مرّة ليؤكد هذا التحول في شعر أبي ماضي، منطلقا في ذلك أحيانا من التعليق على شعر أبي ماضي في "ديوان أبي ماضي، الجزء الثاني" الذي صدر عام 1919 كما ذكرنا، بتقديم جبران، ونقتطف من كلام نعيمة- في هذا السياق -

(104) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 136.

قوله " : ولكي تعرف أي انقلاب هو الانقلاب الذي حدث في شاعرية"أبو (كذا) ماضي، بعد اتصاله بالثورة على الجمود والتقليد ، حسبك أن تتصفح ديوانه الذي نحن بصددده، فأول ما يطالعك فيه رسم لتاجر لبناني في نيويورك تبرّع للشاعر بتكاليف طبع الديوان، ولذلك سجل له في صدر الديوان " إهداء " لا يختلف في نسجه بشئ عن شعر المداحين الذين كانوا يقفون على أعتاب الأمراء والخلفاء، ففيه الغلو في الاعتداد بالذات والاغراق في المدح والتزلف : [كامل].

أنت امرؤ صاغ المهيمن روحه من جوهرين اللطف والحريه
لك همّة مثل الزمان كبيرة ويد كمنسكب الغمام سخية

(...) فما أبعد هذا" الشعر "عن الشعر الذي جاء به فيما بعد ايليا أبو ماضي في " الجداول "و" الخمائل"!حتى لتكاد تجزم بأن قائل هذا هو غير قائل هذاك . ثم إن روح الشاعر، وقد جرفتھا النزعة الجديدة، باتت تخجل بالزلفى من أي نوع وفي أي مناسبة، وتعتبرها خطأ من كرامتها وتحقيرا لفنها . وذلك كسب كبير للشعر والشاعر معا⁽¹⁰⁵⁾.

إلا أن أبا ماضي- إلى جانب ما ذكرنا- قد اختصّ بلون من الشعر لعلّه لم يكن غالبا على شعر الجماعة، وهو ذلك الشعر الداعي إلى التفاؤل والابتسام رغم ما قد يلقاه الانسان من عنت الدهر وظلمه، وإن كان هذا الشعر على بعض الصلة بالنزعة الانسانية التي ستبدو في شعر جماعة الرابطة، وإن كان هذا الشعر أيضا غير غريب عن المنحى الرومنطيقى الذي سيكون شائعا في شعر الرابطين.

وليس هذا اللون من الشعر كل شعر أبي ماضي، ففي شعر أبي ماضي أيضا حيرة وتساؤل يتخللان الكثير من شعره: حيرة تتصل بالأصل والمعاد، وتساؤل عن منزلة الانسان في الكون وعن علاقته بأخيه الانسان، ولعلّ هذا التساؤل وتلك الحيرة سيقضّان مضجع أبي ماضي، فيسعى إلى الاقلاّت منهما بذلك التفاؤل وبذلك الدعوة إلى الابتسام " مادام بينك والرّدى شبر " وإلى المحبة والتآخي.

(105) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص.ص. 147148.-

وقد امتدت الحياة بأبي ماضي إلى سنة 1957 ، ولكن يبدو أن الصحافة شغلته عن الشعر، خاصة بعد أن ترك التحرير في "مرآة الغرب" وأسس مجلة شهرية هي "السمير"⁽¹⁰⁶⁾، كانت متواضعة قليلة الانتشار، أول أمرها، ثم صارت، بعد أن حولها صاحبها إلى جريدة يومية، ذات انتشار واسع، "فكانت السبب في انتشاله من ضيق العيش إلى شيء من البهجة في آخر حياته"⁽¹⁰⁷⁾.

4 - رشيد أيوب : بسكنتا- لبنان 1872 - ؛ بروكلن - نيويورك 1942 -
هو أكبر أعضاء" الرابطة القلمية "سناً، وأسبقهم هجرة إلى العالم الجديد، وقد ذكر نعيمة أنه" هجر بسكنتا عام 1889 ولم يكن له من العمر أكثر من سبع عشرة سنة، وقد ولد في أسرة ميسورة فساعدته ذلك على أن يتزود لهجرتة بشئ من المال وبشئ من الدرس حصله في ثلاث من المدارس الداخلية في زحلة والشويعر وقرنة شهبان، وكان من الطبيعي، وفطرته فطرة شعرية، أن يكون تحصيله في اللغة العربية وراثتها الشعري أوفر بكثير من تحصيله في أي لغة"⁽¹⁰⁸⁾.

غير أن نادرة جميل السراج ذكرت- وتبعها في ذلك إحسان عباس ويوسف نجم . أنه هاجر سنة 1889 إلى باريس فمكث بها ثلاث سنوات انتقل إثرها إلى مدينة مانشستر ببريطانيا العظمى، ثم هاجر إثر ذلك إلى الولايات المتحدة⁽¹⁰⁹⁾ كما يذكر نعيمة - في موضع آخر -أن رشيد أيوب "لم يعد إلى بسكنتا غير مرة واحدة، ولفترة جد قصيرة، كان ذلك في مطلع هذا القرن ومن بعدها عاد إلى الولايات المتحدة حيث استقر في الجنوب، في مدينة"نيو أورليانز" من ولاية لويزيانا"⁽¹¹⁰⁾.

ومهما يكن من أمر هجرته، فإننا لم نجد عند مختلف الدارسين حديثاً عن تأثيره بالأدب الفرنسي ولا عثرنا على إشارة إلى معرفته اللغة الفرنسية، ثم إن

(106) صدر العدد الأول منها يوم 15 أبريل 1929، على ما تذكره نادرة جميل السراج، الرابطة القلمية ص. 328، وفيه تذكر أيضاً أنها مجلة نصف شهرية.

(107) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص.ص. 172.

(108) نعيمة، في الغربال الجديد ص. 172.

(109) نادرة جميل السراج، شعراء الرابطة القلمية، ص. 340، إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي بالمهجر، ص. 229.

(110) نعيمة، في الغربال الجديد ص. 172.

السراج لم تذكر - ولا ذكر إحسان عباس ويوسف نجم أيضا - المرجع المعتمد فيما ذهبوا إليه من هجرة الرجل إلى فرنسا قبل هجرته إلى الولايات المتحدة، وإذا أضفنا إلى ذلك ما هو شائع بين الناس من معرفة نعيمة أصحابه في الرابطة معرفة دقيقة عميقة، كان ميلنا إلى الأخذ بقول نعيمة أشد من ميلنا إلى مسaire سواه في هذا الباب .

ولئن لم نكن نعرف على وجه الدقة تاريخ انتقال رشيد أيوب من سنسناتي بلويزيانا إلى مدينة نيويورك، فإن ما لا يتطرق إليه شك أنه كان بها سنة 1916، وهي السنة التي التقى فيها بنعيمة، وقد علق نعيمة على هذا الحدث بقوله : "وتشاء الاقدار، وإن أنا ولدت في بيت لا يبعد عن بيت رشيد أكثر من ثلاثمئة متر، أن لا التقى قبل العام 1916، وأين؟ في بابل القرن العشرين - في نيويورك، وكنت قبل أن آتي نيويورك قد وقعت غير مرة على اسمه في الصحف العربية المهجريّة، وعرفت أنه شاعر، وكان هو كذلك قد أطلع على مقالاتي النقدية في مجلة "الفنون" وجريدة "السائح" (111).

جمع رشيد أيوب شعره إلى سنة 1916 ونشره في ديوان "الأيوبيات" وهو ديوان إلى التقليد والنظم أقرب منه إلى الشعر، " ثم قامت الرابطة القلمية، فإذا قيامها يغدو الحد الفاصل في نتاج ثلاثة من شعرائها هم رشيد أيوب وإيليا أبو ماضي وندرة حداد (112)". وقد أثمرت صلة شاعرنا بالأدباء الناشئين، أعضاء الرابطة منذ الفترة السابقة تأسيسها - تحولا لا يمكن إنكاره، وهو تحول قد ظهر في ديوانيه اللا حقين، "أغاني الدرويش" (نيويورك 1928) و"هي الدنيا" (نيويورك (113) 1940)، ولعل في ذلك تفسيراً لقول نعيمة "إن الديوانين الأخيرين

(111) نعيمة، في الغربال الجديد ص. 173.

(112) المصدر نفسه، والصفحة ذاتها.

(113) في كلام إحسان عباس ويوسف نجم (الشعر العربي في المهجر) اضطراب : فهماً يؤرخان نشر "هي الدنيا" عام 1942 بالصفحة 229، وبعام 1939 بالصفحة 235، والصواب ما أثبتنا.

يمثلان صاحبهما كما عرفته، وكلاهما مهوور بروح الرابطة إلى حد بعيد، فكأن الذي نظمهما غير الذي نظم "الأيوبيات" (114).

وإذا ما عدنا بالحديث إلى بعض تفاصيل حياة الرجل، ذكرنا أنه كان من عائلة ميسورة وأنه أصاب - عند إقامته بلويزيانا تاجرا قسما غير قليل من النجاح، اجتمعت له به ثروة شجعت على النزوح إلى نيويورك، طمعا في "جو تتصوَّع" فيه رائحة الأدب العربي (...) فلقي ضالته في رهط من أدباء العربية في نيويورك، إلا أنه فقد الصبر على معالجة التجارة فطلقها (...) [إذ أن] روحه ما كانت في التجارة ولا كان قلبه في المال، فقد كان المال يتسرَّب من جيوبه تسرب الماء من بين أصابع اليد، لأن الحياة ما وهبته شيئا من حرص النملة وأغدقت عليه الكثير من شغف الجندب بالغناء، وتلك في الغالب هي حالة الشعراء مع دنياهم (115).

فمما لا شك فيه - إنن - أن شاعرنا عاش في نيويورك في شظف وفقر، ولدا في نفسه الكلفة بأطياب العيش ولذائذ الحياة حسرة، جعلته دائم الشكوى من الجفاء بينه وبين الدولار، كما جعلت التشكي يستأثر بقسم وافر من شعره، وأورثته إحساسا بالحرمان مال به إلى شئ من الزهد واللامبالاة، كان على الأرجح نتيجة الحاجة لا العفة، وقد كان لذلك أثر واضح في شعره أيضا، إذ كان أشد من سائر رفاقه إحساسا بالغربة وتوقا إلى الرجوع إلى الوطن وحبا في العزلة والهروب من المحافل، ليبنى لنفسه قصرا خياليا بعيدا ينقذه من همومه أو ليغرق في ذكريات الطفولة وربوع الوطن، فاذا بنا نكاد نحس في كل قصيدة بما كان يحس رشيد أيوب من الضياع من جهة ومن الأمل بالعودة من جهة ثانية، فظل شعره يتردد بين الشكوى والألم والحسرة، يلتصق فيها من حين لآخر نور بعيد يلاحقه الشاعر ولا يدركه.

وقد أجمل نعيمة - في تقديمه للطبعة الثانية من ديوان أغاني الدرويش، سنة 1959 الحديث عن شعر رشيد أيوب فقال: " ما كان رشيد أيوب من الشعراء

(114) نعيمة، مقدمة الطبعة الثانية من مجموعة : أغاني الدرويش، (1957)، ص. 12، وقد صدرت هذه الطبعة الثانية ببيروت، دار صادر، 1959.

(115) المصدر نفسه، ص. 1011.-

الذين تبهرّك في نظمهم فخامة اللفظ وبريق الطلاء ورنّة القافية وبراعة الاستهلال ولكنه كان شاعرا يعرف قيمة الشعر كفنّ سماوي فلا يسخره لأغراض دنيوية، وكان ذا قلب رقيق صادق حساس، فجعل من شعره ترجمانا أميناً لقلبه، فما تبدّل في مديح ولا تصنّع في رثاء ولا تكلف غزلا في حبّ ما اکتوى بِناره (...) وكانت له - إلى جانب العاطفة الرقيقة الصادقة مقدرة لا يستهان بها على الوصف والتصوير (...) وإذا لم يترك رشيد أيوب في الدنيا " دويّا كأنما تداول سمع المرء أنمله العشر " فحسبه، وهو أخو الحشرات والحنين والذكريات، أن يكون قد غنى حشراتة وحنينه وذكرياته بالأحان بينها وبين الدوي مثل ما بين شدو البلبل السجين وهدير البحر الهائج " (116) ذاك هو رشيد أيوب، الشاعر الدرويش الشاكي الذي سعى إلى أن يعوّض بشعره ما لم يستطع تحقيقه وإدراكه في حياته اليومية، وقد امتدت به الحياة سبعين عاما، قضى إثرها بنيويورك سنة 1942.

5 - نسيب عريضة: (حمص، سوريا، - 1887 بروكلن، نيويورك 1946)
ولد نسيب عريضة من أبوين مسيحيين أرثوذكسيين، ونشأ بـحمص، وفيها تلقى دروسه الابتدائية بالمدرسة الروسية، ثم انتقل سنة 1900 إلى مدرسة المعلمين الروسية بالناصرية، قبل أن يلتحق بها نعيمة بسنتين، وقد انعقدت بوادر الصداقة بينهما منذ هذه الفترة، وقد وجد نعيمة في نسيب عريضة ما جذبته إليه " بفضل ما أنس [...] فيه من دماثة في الخلق واتزان في العقل وطهارة في القلب واللسان وذكاء في الذهن إلى وداعة في النفس وطبع مسالم يكره الضغينة والخصام، وميل (...) إلى المطالعة والتحصيل " (117).

وقد أمضى نسيب عريضة بمدرسة المعلمين الروسية بالناصرية أربع سنوات، "وكان الأول بين رفاقه في صفه. فاخترته المدرسة للسفر إلى روسيا ومتابعة دروسه هناك على نفقة الجمعية الامبراطورية الفلسطينية" (118) غير أن الحرب التي نشبت تلك السنة (1904) بين روسيا واليابان حالت دون سفره، فعاد

(116) نعيمة، مقدمة أغاني ط. 2، بيروت، دار صادر، 1959 ص.ص. 1 - 24.

(117) نعيمة، في الغربال الجديد ص. 96.

(118) المصدر نفسه، والصفحة ذاتها.

ليقضي سنة خامسة بتلك المدرسة على أن يسافر إثرها إلى روسيا، ولكن أباه اختار له أن يلتحق ببعض أبناء عمّه الذين سبقوه إلى نيويورك واشتغلوا بالتجارة فأصابوا منها بعض النجاح، فهاجر إلى نيويورك تلك السنة (1905) والتحق بأبناء عمّه، فاشتغل معهم "ماسك دفاتر"، بيد أنه كان أشد ولعا بالأدب والشعر منه بالحسابات والأسعار والبضائع فكان يصرف أوقات فراغه في الجناح الشرقي من مكتبة نيويورك في المطالعة ومحاولة القريض، وكان لذلك "أوسع إخوانه في" "الرابطه" اطلاعا على أخبار العرب وآثارهم⁽¹¹⁹⁾ حتى دعاه بعض أصدقائه "دائرة المعارف" "لسعة اطلاعه ولكثرة ما وعى من الأدب والأخبار والنوادر، وكان من الطبيعي- والحالة تلك -أن ينصرف عن التجارة ويتكبد عنها إلى الأدب، فأسس، سنة 1912 مطبعة "الكلنتيك"، وهي المطبعة التي صدرت عنها- بداية من - 1913 مجلة "الفنون"، تلك المجلة التي كان لها شأن عظيم ودور خطير في جمع تلك الثلثة من الفتيان الذين أسسوا- فيما بعد "الرابطه القلمية"، حتى أن نعيمة عقد فصلا في كتاب "سبعون" (المرحلة الثانية) للحديث عن أول عدد وصله منها، فجعل له عنوان : "أول الغيث"⁽¹²⁰⁾، ورأى في الفنون "البشارة (... بالاتبعاث الذي (كان) يترجاه لبني قومه"⁽¹²¹⁾، وحاملة اللواء في المعركة من أجل التجديد.

غير أن الفنون لم تصمد طويلا، ولقيت تلك الانطلاقة صدمة قوية بعد عشرة أعداد من المجلة . فاحتجبت، إذ كانت نفقاتها تفوق دخلها، وكان المشتركون يتكفون في دفع اشتراكاتهم، فكان توقفها صدمة عنيفة لنسيب عريضة، وقد كتب إلى نعيمة بتاريخ 15 ماي/أيار 1914 ، يقول : "إني كالमित أيها الحبيب، ولا ينقصني إلا من يرثيني بالقصائد المعتاد عليها القوم، لقد خسرت معركتي وسقطت آمالي حولي قتلى"⁽¹²²⁾.

(119) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 170.

(120) المصدر السابق، ص.ص. 28 - 34.

(121) المصدر السابق، ص. 29.

(122) المصدر السابق، ص. 32.

ولكن نسيب عريضة لم يستسلم ، فعاد منذ 1915 يحاول بعث " الفنون " من رمادها ، غير متّخر أي جهد في ذلك ، فكان حيناً يروم تأسيس شركة لطبع المجلة وكان حيناً آخر يرغب في أن تتولى جمعية س . ح . (سوريا الحرة) السرية، مساعدته في مشروعه، وقد استطاع آخر الأمر أن يعيدها إلى الحياة سنة 1916 فدخله برجعها سرور عظيم، وكتب إلى نعيمة في 1916/4/5 يقول :

"الآن شعرت بتغيير عظيم في حياتي وصرت أحيا وأحب الحياة. وقد نفضت غبار خمولي وسأمتي . فساعدني الآن يا أخي بما تستطيع . واعلم بأنك تبني معي ولست أنا الباني وحدي . فلنتعاون لعلنا نبني شيئا جديدا في تاريخ الآداب ولعلّ صوتنا هذه المرة لا يخفت كالمرة السابقة" (123).

إلا أن " الفنون " لم يمض عليها عامان حتى لفظت أنفاسها، رغم محاولات جبران إحياءها (وكان نعيمة وقتها في الجبهة في فرنسا، مع الجيش الأمريكي) فأقلع نسيب عريضة كما أقلع جبران ونعيمة- بعد عودته من الخدمة العسكرية إلى نيويورك - عن محاولة بعثها، مكتفين " بالسائح"، وعاد نسيب عريضة إلى التجارة حيناً والتحرير في " السائح "أو" الهدى "أو" مرآة الغرب " حيناً آخر، ولكن مختلف تلك الأعمال التي تعاطاها شاعرنا لم تكن تمكنه من تجاوز الكفاف، بل من سدّ الرمق أحيانا، أضف إلى ذلك أن حياته شهدت حدثين كان لهما أثر بليغ في حياته، وفي انتاجه الشعري: أما الحدث الأول فموت أخيه" سابا "في عنفوان شبابه بعد الحرب العالمية الأولى، وهو حدث أدى إلى غرق نسيب عريضة في حزن وفي أسى عميقين ، فخبأ في عينيه بريق الحياة والأمل، وألحت عليه فكرة الموت حتى وكأنه قضى بقية حياته ينتظره، (وقد بدا ذلك في شعره أيضا) وأما الحدث الثاني فعدم انجابه أطفالا بعد أن تزوج من أخت عبد المسيح وندرته حداد، فزاد ذلك في وحشة نفسه، وفي انكماشه على ذاته كما يقول نعيمة، وزاد" نظراته الهادئة " عمقا وحزنا، وحركاته بطءا واتزاناً، وما من شك في أن ذينك الحدثين كانا - إلى جانب ضيق ذات اليد - حقيقين بجعل ذلك الذي " كان يحب الأكلة الطيبة والكأس

(123) المصدر السابق، ص. 55.

المشعة⁽¹²⁴⁾ "على جانب كبير من الانطواء والوحشة، كما كان كل ذلك حرّياً بزرع نزعة من التشاؤم واليأس المرير في نفسه، ويحمّله على التمرّد على الحياة، إذ "كان حزنه على شقيقه المتوفى في ربيع حياته ثم مأساه الروحية والمادية الكثيرة التي عيّنت احتجاج" الفنون "قد هدّت جسمه" ⁽¹²⁵⁾.

ولم يخلف نسيب عريضة ، عندما قضى نحيبه في الخامس والعشرين من مارس / آذار 1946 لإديوانا واحدا منشوراً هو "الأرواح الحائرة"، وإن كان نعيمة يذكر أن له " آثارا شعرية غير "الأرواح الحائرة" وأثارا نثرية قيّمة منها قصتان بديعتان : ديك الجن الحمصي "و"حديث الصمصامة "وهذه كلها نشرت في الصحف ولكنها لم تنشر بعد في كتاب ⁽¹²⁶⁾.

ولئن كان ديوان الأرواح الحائرة في عهدة المجلّد عندما لفظ صاحبه آخر أنفاسه ⁽¹²⁷⁾ "فان عريضة قد بدأ يقرض الشعر منذ 1912 أو 1913 ، وبدأ ينشر شعره على كل حال منذ 1913 على صفحات الفنون، وحين استلم نعيمة العدد الأول منها، قرأ "قصيدة بعنوان" : أمانيّ"، من قلم " أليف [ف] جزم في الحال أن "أليف" ليس أكثر من اسم مستعار تستر وراءه رفيقه نسيب عريضة "وقال معلقا : "فأنا أعرف نفسه وأعرف أن هذا اللون من الشعر قد اقتبس نسيب من مطالعته الروسية" ⁽¹²⁸⁾.

أما شعره المنشور، فيبدو على صلة وثيقة بأطوار حياته وظروفها وتقلباتها وأحداثها، وقد رأى فيه إحسان عباس ويوسف نجم " ثلاثة أدوار "تمثّل الأطوار الثلاثة التي مرّ بها في حياته، فإذا" كان في الدور الأول يصارع كل شيء متجلّدا لا يشكو الصعاب ⁽¹²⁹⁾ "اصطبغ شعره بذلك التعبير عن الجلد ومغالبة الألم وبدا فيه

(124) استقينا مختلف هذه الصفات من حديث نعيمة عنه، انظر، المصدر السابق، ص. 170.

(125) نعيمة، في الغريال الجديد ص. 99.

(126) المصدر نفسه، والصفحة ذاتها.

(127) المصدر نفسه، والصفحة ذاتها.

(128) نعيمة، سبعون، للمرحلة الثانية، ص. 29.

(129) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 202.

شعور بالتفرد والتميز والاستقلال، يعكس ارادة قوية، لا تخترقها الحيرة ولا يؤثر فيها الشك إلا تأثيراً طفيفاً، ولكن هذا الطور الأول من الجلد والقوة والتصبر لم يدم طويلاً، إذ أنه أدرك، بتقدمه في السن وفي التجربة، أنه لن يستطيع تحقيق ما كان يصبو إليه وتبين "كيف هاجر ليقتل التتين الذي سيبتلع الفتاة - رمز الحرية - ثم أدركه التعب (...) فوقع ضعيفاً مريضاً يصيح" أنا في الحضيض"، وانتصر التتين وابتلع سورية الجميلة كما انتصر تتين الحياة الصافية فابتلع الشاعر، بعد أن جذبته ونثره وألقاه على الأرض متهاقاً كسيراً⁽¹³⁰⁾ فظل كذلك في الطور الثالث من حياته - شعره - تستبد به الحيرة ويعصف به الشك ولا يجد ملاذاً إلا في انطواء يروم أن يقهر به مرارة الرغائب المكبوتة والآمال المهدورة والارادة المقهورة، ومن يقرأ شعر نسيب عريضة يتبين، دون كبير عناء أنه شعر قد لازم في غالب الأحيان، حالاته النفسية، يرصد ما يطراً عليها حتى أننا نكاد ندرك - على وجه الدقة - ما مرَّ به من أفراح وأتراح أثناء حياته من خلال قراءة شعره وتتبع تواريف كتابه القصائد، ولعلَّ هذا المسار الذي اتخذته حياة شاعرنا فبدا في شعره مسترسلاً أو متسلسلاً، هو ما حداً بنعيمة إلى وصف نسيب عريضة بأنه "شاعر الطريق"، ذلك أنه "أفاض في وصف طريق الحياة وما يرافق سالكيه من تحرق على معالم تركوها خلفهم وحنين إلى معالم تلوح لهم من بعيد وتتمنع عليهم (...) فهو يحس بالحياسير متواصلاً لا راحة فيه ولا توقف، ويحس الوجود طريقاً غاب أوله في غيبوبة الجهل وتوارى آخره في غيبوبة المعرفة، فلا ينقطع بحث قلبه إلى الأمام"⁽¹³¹⁾.

ونذكر - مرة أخرى - ما يقوله نعيمة في محاولة منه الإلمام بمميزات شعر نسيب عريضة، وخصائصه، مضمونها وشكلا، وما مرد عودتنا الدائبة إلى أحكام نعيمة إلا لأنه عاشر الجماعة وخبر نفسياتهم وألم بتفاصيل حياتهم ثم كتب له من الحياة ما أتاح له أن يكتب عنهم وقد واكب انتاجهم الشعري عن كتب وساهم إلى حد ما في توجيهه وبلورته بنقده: "حسبك أن تقرأ قصيدة أو قصيدتين من نظم نسيب عريضة لتشعر أنك في حضرة شاعر (...) رحب الخيال مرهف الحس (...) يتكبد

(130) المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.

(131) نعيمة، في الغربال الجديد ص. 102.

السبل المطروقة والقوالب المألوفة، ويرتفع عن كل مبتذل في اللون واللمح (...). فلا يرغى ويزبد ليهول عليك بالضجيج والصخب (...). [أضف إلى ذلك أن صاحب الأرواح الحائرة] ما ندّ (...) عن باقي إخوانه في "الرابطه القلمية" من حيث شعورهم بالقلق المادي في ديار هجرتهم (...). ولا هو شذ عن إخوانه من حيث شعورهم بغريبتين متلازميتين: غريبتهم عن الوطن المادي، وعن الوطن الروحي، ولعل الغربة الثانية كانت الأقسى على قلب نسيب عريضة، فلا عجب أن تسمع للأسي في شعره أنغاماً شجية وأن تبصر فيه كل ألوان الحيرة والوحدة والوحشة والحنين، ثم لا عجب في أن يطرح الشاعر على ذلك كله وشاحاً من الصوفية العميقة الصافية" (132).

ولعل شعر نسيب عريضة يختلف عن شعر إيليا أبي ماضي وشعر رشيد أيوب، من جهة أنه لم يشهد تحولاً جذرياً بانضمام صاحبه إلى "الرابطه القلمية"، فلا نلمس بين قصائده الأولى وقصائده التالية هوة كالتى يلاحظها الدارس بين ديواني أبي ماضي الأول والثاني (تذكار الماضي 1911 وديوان أبي ماضي 1919) ديوانيه الثالث والرابع (الجدول 1927 والخمائل 1940)، أو بين "الايوبيات" لرشيد أيوب، وقد صدر سنة 1916 وأغاني الدرويش (1928)، وقد يكون مرد ذلك إلى معرفة نسيب عريضة اللغة الروسية وإطلاعه على أدبها، فكان لذلك "أبعد الأثر في توجيه مواهبه ذلك التوجه من حيث التجديد في صياغة القوالب وانتقاء المواضيع" (133) والسعي إلى النسيج على منواله دون تقيد بالأغراض الشعرية التقليدية ولا بالاشكال التي كانت سائدة مطلع هذا القرن.

6- ندرة حداد : (حمص سوريا 1881، نيويورك 1950) ليس لنا من المعلومات عن طفولة ندرة حداد ونشأته وتعلّمه وتكوّنه ما يخلو لنا بعض التبسط في الحديث عن المرحلة الأولى من حياته، غير أننا نعلم أنه لم ينل من العلم حظاً وفيراً ولا تجاوز في دراسته المرحلة الابتدائية، كما نعلم أيضاً أنه هاجر إلى نيويورك سنة 1897، واشتغل فيها بالتجارة، كأغلب المهاجرين من السوريين

(132) نعيمة، في الغريال الجديد ص.ص. 99-100.

(133) المصدر نفسه، ص 106.

واللبنانيين، كما اشتغل بالصحافة أيضا، وكان يساعد أخاه عبد المسيح في إخراج "السائح" وما من شك في أنه التقى في إدارة السائح بذلك الرهط من الأدباء الذين ألفوا- فيما بعد -الرابطة القلمية، فعمل على أن ينحو نحوهم في الكتابة، خاصة أنه كان شديد الإعجاب بجبران خليل جبران، ويرى فيه مثله الأعلى، بل وكان يرى جبران معجزا ويرى نفسه عاجزا عن مجاراته، وقد انضم ندرة حداد إلى الرابطة القلمية فكان "عاملا" من عمالها، بعد أن حضر اجتماعها التأسيسي.

ولم يخلف سوى ديوان واحد، هو: "أوراق الخريف"، جمع فيه كل ما نظمته من الشعر إلى سنة صدوره (1941)، وهو شعر يختلف في صياغته عن شعر الرابطين وإن لم يخل- من حيث الأغراض الشعرية -من بعض ما شاع في دواوينهم.

وقد يكون اختلاف شعره - في صياغته -عن شعر سائر جماعة" الرابطة القلمية" راجعا إلى أن صاحبنا لم يتخط في دراسته المرحلة الابتدائية، فكان ذا ثقافة محدودة، لم تمكنه من اختزان معجم واسع متنوع ولا ذخيرة تكفل له التنوع في الصور والتجديد فيها، إلى جانب أنه شعر ظل مطبوعا بنزعة تعليمية واضحة، تكثر فيه النصائح ويبتعد عن عمق الرؤية التي نجدها عند نعيمة أو أبي ماضي أو أيوب، لا يسعى- ولعله كان قاصرا دون أن يسعى -إلى اختيار اللفظة الموحية فكان "أبعدهم عن الروح الجديدة التي سرت في طريقة تناولهم للموضوعات، والفرق الأساسي بينه وبينهم لا يقتصر على طريقة التعبير وحدها، بل على اللفظة نفسها أيضا، فالمهجريون- إلا ندرة [حداد] يتكثرون كثيرا على المؤلف من لهجتهم المحلية (...) [أما هو فكان] يلجأ إلى المؤلف المبتذل من المكتوب، والبون واسع بين الطريقتين، لأن اللفظة الدارجة حين ترتفع إلى الشعر، تحتفظ بإحداها التي كانت تجعلها محببة إلى النفس سائغة في اللفظ، أما العبارة المبتذلة من المكتوب، فإنها تزداد ابتذالا إذا دخلت الشعر" (134).

(134) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 221، ولعل الباحثين يعينان الألفاظ المتداولة اليسيرة في العربية عندئذ، لا الدارجة، لأن الألفاظ الدارجة قليلة جدا في شعر جماعة الرابطة.

وما من شك في أن اكتفاء ندره حداد بترديد بعض ما شاع من عبارات وتراكيب وصور قد جعل شعره إلى التصريح أقرب منه إلى التلميح، وهو تصريح يؤثر في شعره فيبقى في مستوى لا يرقى إلى فلسفة المواضيع التي يطرقها فيظل ذلك الشعر على بعض السذاجة التي تتجلى في طريقة إقباله على الموضوع وانتهائه منه، فليس ثمة تأت واحتفال وتكلف لشئ بعيد ليس في متناول القوة المتخيلة، حتى لنظن أنه لو لا الاعترا ب عن الوطن والانضواء تحت لواء الرابطة القلمية والتعلق بركاب جبران، لظلت الطاقة الشعرية عنده كامنة في مستقرها، وصاحبها قانع ببعض أنواع الزفرات والتعبيرات الحسية⁽¹³⁵⁾ "ولعل هذه السمة المميزة لندرة حداد هي التي دفعت بنعيمة إلى أن يقول: "والناظر إليه قد يحسبه تاجرا أو موظفا في دائرة حكومية، ويصعب عليه أن يرى فيه شاعرا"⁽¹³⁶⁾.

ولكن هذا لا يعني أنه نظم الشعر في الأغراض التي كان أصحابها في الرابطة القلمية يأنفون من النظم فيها كالمدح أو الرثاء، بل إن أغلب شعره كان في مواضيع ألفناها منهم كالتأمل في ذلك النمط الجديد من العيش في بابل القرن العشرين أو الحنين والحديث عن الاحساس بالغربة أو الشكوى من صروف الحياة والدعوة إلى بناء عالم مثالي على أنقاض العالم الفاسد، ولكنه عبر عن كل ذلك تعبيرا بسيطا.

وكان ندره حداد يعتبر هجرته "خريف العمر" فسمى ديوانه "أوراق الخريف"، غير أنه كان يختلف عن رشيد أيوب (الشاعر الشاكي) وعن نسيب عريضة (الشاعر الذي عصفت به الحيرة واستبد به الالم واليأس قال ذلك به إلى ضرب من العزلة والزهدي)، فقد كان راضيا مطمئن النفس قانعا بما يلقاه من الحياة، يقابل أحداثها بالابتسام والتأسي، ويرى الإنسان عنده في "صوره السائح، وهو سائح يود العودة ويتوقف بعد كل خطوة ليلتفت إلى الوراء، حيث الأم والطفولة

(135) المرجع نفسه، ص.ص. 221 - 222.

(136) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 168.

والوطن⁽¹³⁷⁾، فلم يخل شعره- لذلك من نغمة حزينة كلما تذكر الوطن والأهل والخلان، وتاق إلى العودة فانقطعت به الأسباب إليها .

7- عبد المسيح حداد : لئن كانت المراجع ضئيلة بالمعلومات عن هذا الذي جعل جريدة "السائح" بوقاً يحمل أصوات أعضاء " الرابطة القلمية"، فإننا نعرف مع ذلك أنه أصيل حمص (مثل نسب عريضة) وأنه زاول تعلمه الابتدائي بها وانتقل بعد ذلك إلى مدرسة المعلمين الروسية بالناصرية، ولكنه لم يبق بها إلا سنة واحدة، وفي تلك المدرسة التقى بنعيمة سنة 1904 ، ويبدو أنه هاجر وهو فتى قبل أن يحصل ثقافة واسعة تيسر له سبل الأدب، ولم يكن ذا موهبة شعرية مثل أخيه ندره حداد، وقد اتجه أول أمره إلى التجارة وحاول الدراسة ليلا ثم أنشأ جريدة "السائح" سنة 1912 وعمره احدى وعشرون سنة، وأقصى ما كان يرجوه لها أن تصبح لسان حال الجالية الحمصية والجاليات النازحة من جوار حمص، وعندما أصبحت "السائح" الجريدة الرسمية للناطقين بلسان الرابطة القلمية ، وانتشر اسمها في المهجر وفي العالم العربي، لم يحسن صاحبها استغلال تلك السانحة الجديدة، فبقيت الجريدة نصف أسبوعية وبقيت تشكو العسر حتى آخر حياتها التي امتدت لأربعين سنة " ⁽¹³⁸⁾ وكان عبد المسيح حداد ، كسائر أعضاء الرابطة معجبا بجبران حدّ العبادة، وقد كان يلزمه كالمرید، وكتب عنه بعض الفصول على درجة كبيرة من التحمس، وينكر نعيمة- عند كتابة سيرته الذاتية في مرحلتها الثانية، مطلع الستينات - أن عبد المسيح حداد" هو الوحيد في نيويورك الباقي على قيد الحياة من عمال" الرابطة القلمية"، وليس له غير مؤلف واحد عنوانه: " حكايات المهجر " ⁽¹³⁹⁾. ولعلّ عبد المسيح حدّاد قد جمع في هذا الكتاب ما نشره من "قصص" ، متفرقة نجد بعض النماذج منها في مجموعة الرابطة القلمية الصادرة سنة 1921 مثل: " الله يسعده ويبعده "و" في بيت الميت " ⁽¹⁴⁰⁾.

(137) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 227.

(138) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص.ص. 172 - 173.

(139) المصدر نفسه، ص 173.

(140) مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921، بيروت، دار صادر، ط 2، 1964، انظر ص.ص.

88 - 92 ثم ص.ص. 223 - 227.

8 - 9 - 10- ولیم کاتسفلیس ،ودیع باحوط ، إلياس عطا الله سنكتفي- عند

التعريف بهؤلاء الثلاثة بما كتب نعيمة عنهم ومرّد ذلك إلى أنهم لم يكونوا من "عمال الرابطة" الذين أنتجوا شعراء، ولا اضطلعوا بنور أساسي فيما أنتجته الرابطة من النثر أيضا ولعلّ اسهامهم في بلورة الرؤية الأدبية الجديدة كان محدودًا فلم ينالوا من الشهرة والحظ من الدراسة ما ناله اخوانهم من عمالها، ثم إن المعلومات عنهم قليلة في ما اطلعنا عليه من المصادر والمراجع التي تناولت جماعة الرابطة القلمية وشعرهم بالدرس .

أما "وليم كاتسفلیس [فهو] من طرابلس - لبنان. أصله البعيد يوناني. خريج مدرسة الفرير، والوحيد في" الرابطة "الذي يتقن الفرنسية، وله إلمام لا بأس به بالانكليزية . مديد القامة، نرب اللسان، كثير الحركات والإشارات عند الكلام، لطيف العبارة إذا كتب، وسهلها إذا خطب. واسع الاتصالات بحياة الجالية السياسية والاجتماعية والتجارية، وواسع الحيلة في كسب رزقه. مرّ في حالات يسر وحالات عسر. وانتهى تاجرًا ميسورًا. تزوّج قبل أن تكون "الرابطة" وأنجب البنين والبنات. لكنّه لم يكتب إلا بعض المقالات في بعض المناسبات ⁽¹⁴¹⁾ وإن كان - نظم بعض الشعر باللغة الفرنسية، وكانت مقالاته وفصوله النثرية متأثرة بالرومنسية الفرنسية، ولعلّ نجاحه في التجارة أملى على الرابطين أن ينصّبوه خازن الجمعية، ولعلّ السعة التي كان يعيش فيها حولت نظره عن المواضيع التي كان الرابطيون يخوضون فيها وينظمون فيها الشعر، فكانت مقالاته النثرية خواطر رومنسية تتحو نحو الإصلاح الاجتماعي ⁽¹⁴²⁾، وفي مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921 ثلاثة نصوص كتبها ولیم كاتسفلیس هي : البترون سنة 2520 (ص.ص. 78-86) اجعلوا الحلم جميلًا (ص.ص. 163-164) و"القلوب الجائعة" (ص.ص. 212 - 221) ⁽¹⁴³⁾.

(141) نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 169.

(142) عبد الكريم الأشر، النثر المهجري، 1، ص. 58.

(143) تشير الأرقام إلى صفحات الطبعة الثانية من مجموعة الرابطة القلمية المذكورة.

وأما "وديع باحوط، [فهو] من كفر متى، لبنان، و[كان] صديق ولیم كاتسفلیس الحمیم، ورفیقہ فی العمل فی بعض المؤسسات التجاریة، خفیف الظل والروح، لم یكتب بعد انضمامه إلى الرابطة إلا مقالا واحدا بعنوان "البرغشة" وهو مقال لطیف منشور فی "المجموعة". [أي مجموعة الرابطة القلمیة] (144).

وأما إلياس عطا الله، فمن بیروت (...) نشر بعض المقالات الهزلیة « فی الصحف قبل أن تكون "الرابطة" ولم یكتب أو ینشر شیئا من بعدها، یتذوق الأدب ویتمیز بین سمنه وغثه، رقیق القلب صادق العاطفة، عاش تاجرا صغیرا. ومات تاجرا صغیرا (145).

تلك - إذن - الظروف التي ساعدت على ظهور حركة أدبية باللغة العربية في المهجر بالولايات المتحدة الأمريكية منذ مطلع هذا القرن، وهي ظروف اضطلعت فيها بعض الأطوار التاريخية بدور لا يجوز إنكاره، فساهمت في إرساء أسس وقواعد لضرب من الكتابة لم یكن شائعا دارجا فی الأدب العربی، وهو ضرب من الكتابة قد تأثر - لا شك - ببعض ما أنجز فی المرحلة السابقة - على ما سنبین فی إبانہ - ومضى فیہ خطوة أخرى إلى الأمام مع ما ینتج عن ذلك من تطویر أو تغییر، وأولئك هم الذین سعوا جاهدين إلى النهوض بذلك العبء الثقیل، عبء الخروج بالأدب العربی من مسالك مطروقة، فاعصوصوا فی "الرابطة القلمیة" تلثم شتاتهم حتی غدوا فیها کالبنيان المرصوص یشد بعضه بعضا، فتولد من ذلك عندهم انسجام فی تصوّر الأدب حدّا ووظيفة وصیاجة، جعل جلّ دارسی الأدب العربی الحديث یرون فی تلك الرابطة أول مدرسة أدبیة فیہ، حقيقة بهذه التسمية، وقد سعینا من خلال ما سقنا من الحديث إلى أن نجیب على نصف السؤال الذی طرحه نعیمه بقوله: "لقد كان فی المهاجر عرب، وكانت صحف عربیة قبل أن تكون" الرابطة القلمیة"، ولا یزال فی المهاجر عرب، ولا تزال صحف عربیة من بعد أن زالت

(144) نعیمه، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 170، وانظر نص: البرغشة (وبعنی: البعوضة) ضمن مجموعة الرابطة القلمیة لسنة 1921، ص. 293 - 302.

(145) المصدر نفسه والصفحة ذاتها.

"الرابعة"، فلماذا لم تقم ، ولا تقوم حركة كالتى قامت في (146) ؟" نيويورك ما بين 1913 و 1931 .

أما الاجابة على النصف الثاني من السؤال، فلا يمكن أن نتضح معالمها إلا بعد النظر في الأسس " الفكرية " التي قام عليها نتاج هذه الجماعة (في الشعر بوجه خاص)، ودراسة ذلك النتاج الشعري نفسه من حيث المعاني والمباني، دراسة تكفل لنا ألا نشك- ما أمكننا ذلك في أن أعضاء " الرابطة القلمية " كانوا يصدرون عن "رؤية شعرية "متجانسة . وإن تفاوتت آفاقها رحابة من شاعر إلى آخر كما كانوا يسعون جاهدين - إلى أن يؤسس كل واحد منهم "كونا شعريا "به يعرف وإليه يُنمي، وفي ذلك ما فيه من الجهد البين، الرامي إلى الدخول بالشعر العربي في مسالك لعله لم يألفها إلا قليلا، كما أن في ذلك ما يكفي لحمل الباحث على أن يردف الحديث عن نشأة" الرابطة القلمية "والظروف التي ساعدت على ظهورها بحديث عن شعر هذه الجماعة يعمل على أن يدرك من خلاله أسس "المنظومة "الفكرية أو"النسق "الذي كان يصدر عنه هذا الشعر ، والهدف الذي يجري إليه والمطايا التي اتخذها وسيلة لذلك، ونعني بالمطايا ما كان متصلا بأغراض الشعر ومضامينه كما نعني بها ما كان ذا علاقة بأساليب الخطاب ومختلف مكوناته، عسانا أن نتبين من خلاله أهمية الدور الذي اضطلعت به هذه الحركة الأدبية في توجيه جزء غير يسير من الأدب العربي الحديث . فكانت مفصلا حقيقيا لا يجوز إنكار فعله في تطوير الشعر العربي والوصول به إلى أعتاب الحداثة وقد ساعدها في ذلك ما كان أعضاؤها يلقونه من تشجيع ومساندة حيناً وما كانوا يلقونه أيضا من اعتراض على نهجهم حيناً آخر، فكان كل ذلك يحفزهم على المضي قدما في تلك الطريق التي كان جبران يرود مجاهلها، وكان نعيمة يبين معالمها وكان " العمال " (147) يمهّدون وعمرها حتى غدت محجة وجادة، لا غنى لمن رام دراسة الشعر العربي الحديث وأطواره عن النظر فيما أنتجت نظرا يتبين منه ما خلفت فيه من الأثر وما فتحت له من الأبواب.

(146) المصدر نفسه، ص 175.

(147) في دستور "الرابطة القلمية" أن جبران رئيس الجمعية وأن نعيمة مستشارها ووليم كاتسغليس خازنها وأن سائر الأعضاء : عمال .

الباب الثاني

صُورَى عَلَى طَرِيقِ إِرَمَ

تمهيد :

لعلّه يحسن بنا، بادئ ذي بدء أن نشير إلى بعض القضايا التي نثيرها دراسة شعر جماعة الرابطة القلمية، وهي- فيما نقدر قضايا يتعلق بعضها بالجانب النظري، وهو جانب نجد صداه في الفصول التي كتبها ميخائيل نعيمة على مدى سنوات ثم جمعها بعد ذلك فنشرها في كتاب "الغريال"⁽¹⁾ كما نجد صداه أيضا في "دستور الرابطة القلمية"⁽²⁾، وقد ظهر أثر هذه القضايا النظرية في النصوص الشعرية التي سعى بعض اعضاء الرابطة القلمية من خلالها إلى بيان مفهومهم الشعر وتصورهم الشاعر، حدّا ووظيفة، فأشاروا - بذلك إلى منطلقاتهم وبيّنوا انخراطهم في تلك الرؤية التي نجد جماع مقوماتها في دستورهم، ثم إن عددا غير قليل من نصوص جبران النثرية⁽³⁾ تكشف عن جانب مهم من القضايا النظرية التي كانت على بساط التدارس بين الجماعة أو كانت توجه خطاهم أو تعدّل بعض ما استقرّ كاليقين في نفوس بعضهم، فتدفعهم إلى أن ينحرف عن طريق بدأ السير فيها بل وإلى أن يتكبتها، فعل أبي ماضي ورشيد أيوب، وقد أشرنا آنفا إلى ما قاله نعيمة من أن كتابة الشعر عند الرجلين تغيّرت تغيّرا، حتّى لكان الشاعر منهما غير الشاعر.

لكن التعرّض لهذه القضايا المتصلة بالتّظهير والتوقف عند الأسس الفكرية التي ولّدتها لن يكتملا إن لم نسع إلى تبيّن بعض المؤثرات الادبية والفكرية التي اضطلعت بدور كبير في نحت ملامح جل أعضاء الرابطة في المجال الأدبي وفي المنحى الفكري، وإن لم نسع أيضا إلى الإشارة إلى بعض المؤثرات النفسية والاجتماعية التي كان لها كذلك بعض الأثر في تلوين شعر هذا الشاعر منهم أو

(1) أشرنا إلى أن كتاب "الغريال" قد طبع للمرة الأولى سنة 1923 بالقاهرة، وكتب مقدمته عباس محمود العقاد.

(2) انظر، على سبيل المثال، مقتطفات منه في كتاب نعيمة، جبران خليل جبران، بيروت، مؤسسة نوفل ط. 6، 1971 ص.ص. 170 - 172.

(3) نذكر هنا، تمثيلا لا حصرا : "الشاعر" و "صوت الشاعر" (بمعة وابتمامة) "نحن وأنتم" و "المخدرات والمباضع" و "الشاعر" (العواصف) و "مستقبل اللغة العربية" و "العهد الجديد" (البدائع والطرائف).

ذاك بلون خاص، سواء أكان ذلك في المعاني أم كان في المباني، حتى نبليغ ما نحن حريصون عليه من بيان الانسجام الذي كان يسود رؤى الجماعة في ما يتعلق "بالكليات" من جهة، وبيان بعض الاختلاف الذي كان بين كل شاعر وآخر من جهة أخرى، وقد عبّر ميخائيل نعيمة عن هذا الائتلاف والاختلاف بقوله: "في صدر كل منهم جذوة تختلف عن أختها حرارة وبهاء ولكنها من موقد واحد وإياها" (4).

ويحسن أن نشير أيضاً، إلى أننا لن نبادر إلى استعراض هذه المبادئ النظرية وتلك الأسس الفكرية استعراضاً نتبعه بالحديث عن الشعر لما ينتج عن ذلك حتماً من التكرار ولما قد ينتج عن ذلك من حجب الرؤية التأليفية التي توصلنا إلى استكناه النظام "أو" النسق "الفكري" الذي كان سند ذلك الشعر، بل إن همتنا متعلقة ببيان النظام أولاً وبتبيين المنطق المتحكم فيه ثانياً، ونيتنا متجهة إلى تبين المنطلق "أو" المحرك "أو" المولد "الذي نعتقد أن شعر جماعة الرابطة كان صادرًا عنه، ولذلك فإننا سنجتهد في أن يجتمع في حديثنا ويتألف ما يتصل بالجانب النظري الذي أشرنا إلى مظانه (الغريبال، دستور الرابطة، بعض نصوص جبران النثرية، بعض النصوص الشعرية). وما يتصل بالابداع الشعري، يحذونا العزم في كل ذلك على السعي إلى بيان ما بين مختلف الأغراض الشعرية التي شاعت عند جماعة الرابطة من صلة متينة، حتى نتمكن إثر ذلك من تأكيد "وحدة الموقد" الذي كانوا يقتبسون منه، ومن بيان أن تلك الصلة هي التي تكفل لنا الحديث عن نظام فكري يحكمه منطق يجعل بعض الأغراض متولدة من بعض، فنصل بذلك إلى تجاوز الاكتفاء برصد الظاهرة الأدبية إلى محاولة تفسيرها وبيان ما يشد بعض أجزائها إلى بعض من خفي الأسباب.

ومادام الحديث قد أخذنا من ذكر بعض المسائل النظرية والصلة بينها وصلتها بشعر جماعة الرابطة إلى الحديث عن بعض القضايا الإجرائية المتصلة بمنهجنا في تناول هذا الشعر وتناول سنده النظري، فإننا نشير إلى أن هذا المنهج نفسه يملئ علينا ألا نعكف على رصد الحركة الرومنطيقية في الأدب العربي يتتبع أطوارها نشأة ومساراً والوقوف على بعض مؤثراتها، إذ قد كفانا ذلك بعض

(4) نعيمة، جبران خليل جبران، ص. 73.

الدارسين قبلنا⁽⁵⁾، وهذا ما يدفعنا إلى النظر فيها باعتبارها حركة ناشئة، بل على حظ من الاكتمال والتطور يجيز لنا الحديث عن مقوماتها وقد استوت أو كادت في أذهان هذه العصابة المؤتلفة الميول في حقل الأدب عموما والشعر بوجه خاص، انتلاقا يمكن الدارس من أن يرى في قيام جماعة الرابطة القلمية "إعلانا عن المهجر الذي استقامت له شخصيته ورأيه" ⁽⁶⁾.

ولما كان النظر في الشعر يستوجب الحديث عن مضامينه وأغراضه كما يستوجب الحديث عن أساليبه وأشكاله - بل لعله يستوجب هذا الحديث الثاني في المقام الأول لما يختلف به الشعر عن النثر (من جملة ما يختلف به عنه) من حيث استعمال اللغة استعمالا مخصوصا، فاننا سنسعى إلى بيان أن ما توصل إليه أعضاء الرابطة القلمية من مضامين شعرية لم تكن إلى عهدهم شائعة فاشية في الشعر العربي، قد أدى بهم إلى أن يأخذوا الشعر - في صياغته وأشكاله ومكوناته البنائية - إلى مسالك لم يألّفها إلا قليلا، فكانت تلك المسالك الوجه الآخر الذي به يكتمل الحديث عما أنجزه شعراء الرابطة القلمية، وكان ذلك حجة أخرى على أن الدافع إلى هذا الشعر واحد وعلى أن محركه واحد أيضا وعلى أن فعل هذا المحرك كان على مستويين - هما مستوى المعنى ومستوى المبنى - نفصل بينهما بسبب مقتضيات الدراسة، ولعل في ما ذكرنا بعض الاجابة عن الحيرة التي تحدث عنها ميخائيل نعيمة حين كتب " : انتشر اسم الرابطة (...) ونقم أنصار التقليد والجمود عليها . فما كانت نقمتهم إلا لتزيدها قوة وحماسة وانفعا ولتتمة عدد أنصارها ومريديها ومقلديها والمعجبين بها في كل قطر عربي، حتى حار في أمرها أصحابها وأعداؤها على السواء، فما عادوا يعرفون إلى ماذا يعززون سرّ قوتها وبعد تأثيرها، فمن قائل إن السرّ في الأدب الأمريكي الذي تأثر به عمال الرابطة، وهو قول فارغ، ومن قائل إنه في جو الحرية الأمريكية، وهو قول أفرغ. ومن قائل إنه في تهتك عمال الرابطة من حيث اللغة العربية وأصولها، وهو قول أفرغ وأعقم من

(5) نشير على سبيل المثال، لا الحصر، إلى دراسة فؤاد القرقرى : أهم مظاهر الرومنطية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، تونس، الدار العربية للكتاب، 1988.

(6) عبد الكريم الأشتر، النثر المهجري، ج.1، ص.26.

القولين الأولين . أما الحقيقة فلا يعلمها إلا الذي جمع عمال الرابطة القلمية في فسحة محدودة من ديار غربتهم ولمحة معلومة من زمان هجرتهم⁽⁷⁾.

ولكن يمكننا أن نكتفي بما يذكره نعيمة رغم ما فيه من نفي قاطع لتأثير الجو الأمريكي بصفة عامة في إنتاج الرابطة القلمية الشعري (والنثري) ورغم ما فيه من دفع لتهمة شاعت حول جماعة الرابطة فيما يتصل بخروجهم عن نواميس العربية وأصولها؟ نعتقد، مبدئياً، أن الاكتفاء بذلك أمر يعسر التسليم به، وأن روح البحث تقتضي الحذر في انتظار التدقيق والتثبت، خاصة وأن نعيمة لم يسمع، مع ذلك، إلى الإبانة عن "سرّ قوة" الرابطة و"بعد تأثيرها"، ولذلك فإننا سنعمل على تجلية هذه المسألة وكشف سرها وفك ما استغلق من جوانبها.

(7) نعيمة : جبران خليل جبران، ص.ص. 172 - 173.

الفصل الأول

الرابطة القلمية وتحول النسق المرجعي

تشير بعض الدراسات التي تناولت شعر المهجر الشمالي إلى أن جماعة الرابطة القلمية من الشعراء العرب الذين ركزوا الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث، وأرسوا خطاباً أدبياً تبدو فيه سمات الرؤية الرومنطيقية كما تبدو فيه كثير من مقومات الأدب الرومنطقي، غير أن تلك الملاحظات، على أهميتها في هداية الباحث إلى الباب الذي يلج منه عالم هذا الشعر، ظلت قاصرة دون بيان الصلة المتينة التي تربط بين مختلف أغراضه، فاذا بالقارئ يجد عسراً في إدراك المحرك الحق الذي دفع بذلك الشعر إلى ذلك الباب، بل وفي الوقوف على حقيقة تلك البذور وأصلها ومسارها حتى غدت - فيما نرى - علامة مميزة تسم ذلك الشعر أكثر مما تسمه غيرها من العلامات .

وقد سعى صمويل موريه إلى بعض التفسير فكتب يقول : "والحق أن مدرسة المهجر الشمالي كانت ولا تزال لغزا أمام عدد كبير من الدارسين، إذ قد استطاع جماعة من المهاجرين السوريين واللبنانيين أن يؤسسوا - في فترة وجيزة - مدرسة جديدة في الشعر الرومنطقي تعتمد على الأسلوب البسيط (...) وكانت لهم في الوقت نفسه رؤية فلسفية للعالم (...) وبينما يلج كثير ممن درسوا هذه المدرسة على أنها تأثرت إلى حد كبير بالأدب الغربي، وخاصة بالأدب الأمريكي، ينكر نعيمة أيّ تأثر بالأدب الأمريكي، فيضفي هذا الإنكار مزيداً من العسر في تحليل أفكار هذه المدرسة وأساليبها، ويبدو أن حلّ اللغز كامن في الثقافة التي تلقاها معظم أعضاء هذه المدرسة - إن لم يكونوا جميعاً في مواطنهم الأصلية وفي المناخ الفكري الذي كان يسود الولايات المتحدة الأمريكية والعالم العربي آنذاك " (8).

8) S.MOREH, Modern Arabic Poetry (1800 - 1970), op.cit p : 85.

أما قول نعيمة الذي ينكر فيه تأثر الجماعة بالأدب الأمريكي فقد مرّ بنا في التمهيد، ويمكن الرجوع إليه في كتابه عن جبران، ص.ص. 172 - 173.

إن في كلام هذا الناقد بعض الحلّ لما رآه هو لغزا لدى عدد من دارسي الرابطة القلمية وشعرها، ذلك أنه من الصعب إنكار ما تلقّاه أولئك الشعراء من تعلّم في مدارس الارساليات بلبنان وسوريا، خاصة إذا عدنا إلى ما ذكره ميخائيل نعيمة في حكاية عمره "سبعون"، من أن ثمانية أعضاء من جملة عشرة كانوا من الروم الارثوذكس⁽⁹⁾، ومعنى هذا أنهم درسوا الانجيل في ترجمته البروتستانتية وهي الترجمة التي كانت تتداولها المدارس الروسية، كما أشرنا إلى ذلك، وفي هذه الترجمة ما ليس في الترجمة الكاثوليكية من حرية في تفسير الانجيل، ومن تأكيد لسلطة الكتاب المقدس في مواجهة سلطة الكنيسة، وتعني الحرية هنا- فيما تعنيه - تأكيد الموقف الشخصي والرؤية الذاتية، واللاحاح على أهمية ما يراه الفرد وإن كان مخالفا لما تقيمه المؤسسة الكنسية من نواميس، هو ما نراه جليا في رواية روبنسون كروزوي، وقد وصل بطلها إلى الايمان وعرف خالقه دون واسطة بعد أن عكف على قراءة الكتاب المقدس⁽¹⁰⁾، وقد ذكرنا أن هذه الرواية هي أولى الروايات المترجمة إلى العربية (طبعت بمالطا سنة 1835، بمطبعة الانجيليين)، "ولعل الانجيليين ترجموها في ذلك الوقت المبكر لتذيع بين الناس (...) وتوحي لهم بمحاربة نظام الاقطاع الجائر الذي كان يقوم على طبقية منحرفة تأبأها التعاليم المسيحية السمحة، ثم إن في الكتاب توكيدا لفردية الفرد، ولوجوب اعتماده على نفسه في تلمس سبيله في الحياة والدين، دون واسطة⁽¹¹⁾."

ولئن كان من الصعب أن نستعرض مختلف القصص والروايات التي ترجمت خلال القرن التاسع عشر بسوريا ولبنان⁽¹²⁾، بتوجيه من الانجيليين أو بإشارة منهم، أو بإشارة من اليسوعيين وحرص على ذلك، كما أنه من الصعب الجزم بأن بعض تلك الروايات والقصص أثرت دون غيرها في الناشئة المتعلّمة

(9) نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص. 166.

(10) انظر بعض التفاصيل عن هذه الرواية في تعليق إحسان عباس ويوسف نجم عليها، ورأيهما فيها في كتاب الشعر العربي في المهجر، ص.ص. 20 - 24.

(11) المرجع السابق، ص. 24.

(12) انظر : يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، بيروت، دار الثقافة، د.ت، ص.ص. 21 - 31.

أواخر القرن الماضي، فإنه يكفي أن نشير إلى أنه قد ظهر ميل لا يمكن إنكاره، إلى ترجمة قصص وروايات ذات منزع رومنتيقي معروف لدى كتابها، لعلّ الدافع إلى ترجمتها ما فيها من معاني التحرّر والانطلاق وحب المغامرة، وما في تلك المعاني جميعا من تأكيد لمنزلة الفرد وقدرته على الفعل الخلاق، فإذا أضفنا إلى ذلك ما أنجزه أمثال أحمد فارس الشدياق من ثورة على رجال الدين والكنيسة ومن حملة على المدرسة التقليدية في الأدب، وهي المدرسة التي كان يتزعمها ناصيف اليازجي، أدركنا ما كان لذلك المحيط الفكري المتمسّ بنصيب من التحرّر لا يمكن إنكاره، من أثر في نفوس أولئك الذين تعلّم جُلهم في المدارس التي كان يدرس فيها الانجيل في ترجمته البروتستانتية وتُغنى فيها الأناشيد الدينية والتراتيل وقد ترجمت إلى العربية في شكل موشحات- في الأغلب-، وهي قضية سنعود إليها في إبانها .

فهل نعجب بعد هذا من أن نرى نعيمة مثلا، وهو لا يزال طالبا في "سمناربولتافا" يقول " : لست وحدي في ما أذهب إليه من أن المسيحية الحقّة لا تقوم بالوقوف في الكنيسة ساعتين أو ثلاث ساعات في الأحاد والسبوت والأعياد، بل باتباع تعاليم الانجيل وإرشاداته... أي خير في عبادة تصرف القلب عن المعبود، وفي مسيحية تتسبك المسيح؟ فأنت إذ تقف في الكنيسة لا تستطيع إلا أن تقارن بينها وبين المسرح . ففي الكنيسة- كما على المسرح - ممثلون هم الكاهن والشماس وغيرهما . وهؤلاء قد حفظوا أدوارهم وألقوا بها . وهم يظهرون أحيانا للنظارة وأحيانا يختفون . وفي الكنيسة - كما على المسرح - تتغيّر الزينة والملابس . أما الفرق بين الاثنين فقد لا يكون إلا في أن الممثلين على المسرح يتوجهون بكلامهم وحركاتهم إلى الجمهور، في حين يتوجّه رجال الدين إلى الكائن الأعلى، ولكن بشفاهم لا بقلوبهم، ومن غير أن تتصل به أفكارهم . وهكذا تضع الرغبة في الصلاة حتى عند الذين يرغبون فيها⁽¹³⁾ .

والحق أن الاكتفاء بالحديث عمّا استقرّ في نفوس أولئك الفتيان من بنور رومنتيكية مرذّما إلى " مواطنهم الأصلية"، لا يفضي إلى جلاء القضية جلاء كاملا، لأن الاقتصار على ذلك يعني إهمال معطيات أخرى نعتقد أنها كانت ذات

(13) نعيمة، سبعون، الجزء الأول، ص. 185.

شأن في بلورة رؤيتهم ورسم الخطوط الكبرى في أدبهم ، فهل يمكن- مثلا - أن نخضع الطرف عمّا أطال نعيمة في ذكره من تأثيره بعدد من الأدباء الروس زمن إقامته في بولتافا خاصة، أو أن نسكت عمّا كان لإقامة جبران في باريس (14 جويلية 1908 - 22 أكتوبر 1910)⁽¹⁴⁾ من أثر، خاصة أن نعيمة يذكر، في معرض حديثه عن صديقه أن فصلا من حياة جبران أنهى وفصلا ابتدأ حينما زار جبران محترف الفنان الفرنسي رودين، وسمعه يتحدث عن وليم بلايك W.Blake (1757 - 1827) الفنان والشاعر الانجليزي، "وكيف تعانقت في روحه إلهة التصوير مع إلهة الشعر (...). وكيف أنه كان يرى ما لا يراه الناس، ويشعر بما لا يشعر به الناس إذ كان يرى رؤى ويسكن بخياله عوالم غير عالمنا الأرضي. يترجم رؤاه ومشاهد عوالمه المحجوبة عن أعين الناس تارة برسوم تفتن الناظر بسحر ما فيها من أسرار واتساق ودقة، وطورا بأناشيد شعرية ونثرية كان يقرأها الناس ولا يفهمون منها شيئا فيقولون إن في عقل صاحبها مسأ. والحقيقة هي أن بلايك لم يكن مجنونا، بل عاقلاً بين مجانين. ومصيبته لم تكن إلا في أنه حاول أن يجعل أوضاع اللغة الصلبة مرنة مثل الفن. وأن يؤدي بالكلام المقيد بالمنطق رسوماً وعوامل نفسية تتعدى المنطق⁽¹⁵⁾. فما كان من جبران إلا أن أسرع إلى اقتناء كتاب عن بليك فيه تفاصيل حياته ونماذج مختلفة من شعره ونثره وفنه، وقصد حديقة للكسمبورغ ومضى يلتهم ما في الكتاب ناسياً كل ما في الكون إلا نفسه ووليم بلايك، وهاتفا في أعماق قلبه: " سبحان ربي الذي قادني اليوم إلى رودين ليقودني رودين إلى بلايك. حقاً إن الأمور مرهونة بأوقاتها. فلا يحدث شيء إلا عندما تقضي الحاجة بحدوثه. كنت أظنني غريباً في الأرض. واليوم جاعني بلايك ليؤنس غريبتى. كنت أظنني تائها. وها بلايك يسير أمامي. ترى ما هي القرابة التي تجمعنا؟ أعلّ- روحه عادت إلى الأرض وارتدت جسدي ثوباً؟ ما كان أجمل حياته وأنها ما".

A. G. Karam, la vie et l'œuvre littéraire de Gibran, op.cit, pp 60-73. (14

(15) نعيمة : جبران خليل جبران، ص. 102.

وأخذت جبران الروى، فراح يردد في نفسه: " وسأكون سعيداً عندما يقول الناس فيّ ما قالوه في بلاديك - هو مجنون: الجنون في الفن إبداع . وفي الشعر حكمة . والجنون بالله أقصى درجات العبادة "(16).

ما من شك في أن مجال هذا الحديث يضيق عن ذكر مختلف المؤثرات التي اضطلعت بدور لا يجوز إنكاره في تطوير تلك البذرة التي تحدثنا عنها، إذ قد أفاض نعيمة في ذكر من تأثر بهم هو من الأبناء الروس وغيرهم وأفاض أيضا في الحديث كما أفاض فيه أنطوان غطاس كرم عن المؤثرات الفاعلة في حياة جبران وأدبه، ولئن لم يلق سائر جماعة الرابطة (ونعني خاصة، نسيب عريضة ورشيد أيوب، وإيليا أبا ماضي) ما لقيه جبران ونعيمة من حظ في تفصيل الحديث عما كان له أثر في رؤيتهم العالم وتصورهم الأدب، فأننا نميل إلى اعتبار أنهم قد تأثروا بصفة غير مباشرة بما حصل لدى جبران ونعيمة من المؤثرات ذلك أننا نرى أن عددا من المعطيات الموضوعية قد تضافر فأنشأ موقفا لا يخلو من تجانس لدى أولئك الشعراء وأضرابهم (ممن بقي في مصر أو في الشام أوفي غيرهما من الأقطار العربية)، ولسنا نقصد ما تلقوه من تعليم سنعود إلى تفصيل الحديث في أثره عند تناولنا خصائص الخطاب الشعري، بل نقصد أيضا تلك الظروف الموضوعية المتولدة من "صدمة الحداثة" أوإن شئت قلت من ذلك الوضع الجديد الناتج عن التقاء حضارتين مختلفتي الأسس والنظر إلى الكون والانسان وعن التقاء ثقافتين وعقليتين متباينتي المشارب والمذاهب التقاء لم يكن على مبدأ التكافؤ، وأنى له أن يكون كذلك، والحضارة الغربية- بمختلف مكوناتها لم يكن لها إلا أن تكون غازية قاهرة- مهما اختلفت بها السبل إلى ذلك وتعددت فنتج عن ذلك اللقاء، من جملة ما نتج، تصدع البنى التقليدية في الفكر والثقافة وتصدع البنية الاجتماعية وتصدع البنية الاقتصادية، فأدى كل ذلك إلى تساؤل عن "الهوية" في خضم وضع جديد لعل أبرز سماته زعزعة ما استقر من قيم اطمأن إليها الناس وعاشوا عليها

(16) نعيمة المصدر السابق، ص 30، وقد ذكر غطاس كرم في دراسته عن حياة جبران وآثاره أن في مكتبة جبران، وهي مكتبة مؤلفة أساسا من كتب في علم الجمال وفي الكتاب المقدس، عددا كبيرا من الدراسات حول وليم بلاك، وقد ذكر المؤلف بعضها، انظر : غطاس كرم (بالفرنسية)، حياة جبران... ص- 260.

قرونا، فاذا هي قيم لم تعد صالحة لهذه الفترة الجديدة التي تغيّرت فيها المرجعيات وتبدّلت فيها المثل ولم يعد من اليسير تبيين السبيل التي يمكن أن يسلكها الانسان فيدرك ما يتوق إليه من منزلة على أساس قيم ثابتة ورؤية للكون واضحة، وقد ذكر غوسدورف (Gusdorf) أن انهيار البنية التقليدية في السياسة والثقافة يدفع بالفرد إلى البحث داخل ذاته عن طمأنينة لم يعد العالم من حوله يوفرها له، فينشئ واقعا ذاتيا يجابه به الواقع غير المستقر من حوله، ويحتمي به من الأخطار الناشئة عن تقلب الزمن وقد عصف به القلق وطوح به الشك، فلا عجب من أن نرى الفرد يسعى جاهدا إلى أن يجد لحياته معنى وقد أخفقت المثل التي أقامها النسق التقليدي في ذلك، فلم يبق له إلا أن يرجع إلى نفسه ينشد فيها سبل النجاة وطرائقها⁽¹⁷⁾ عساه بذلك يعوض التوازن القديم المنحرم بتوازن جديد يتنكر لما هو راسخ سائد في المحيط الذي يعيش فيه وقد أضحي ذلك السائد غير واف بما يروم الانسان بلوغه وتحقيقه، ولذلك فإن أهم ما سيقوم عليه هذا البحث عن طمأنينة ذاتية إنما هو السعي المتواصل إلى معارضة ما شاع واستقر من المفاهيم والرؤى معارضة هي إلى المناهضة والثورة أقرب، وتتجلى تلك المعارضة في أبسط مظاهر السلوك اليومي، كما تتبدى في أخطر القضايا، ألم ينكر نعيمة مثلا عند حديثه عن جبران أنه كان يحرص "على أن يختلف ولو بشيء من الاشياء عن الهندام العادي، في (...) عقده الرقبة (...) أوخاتم يلبسه في السبابة (...) إذا حدث، ولو في أنفه الأمور، حاول أن يتنكب المؤلف والمبتذل من الكلمات والتشابه، فجاء حديثه متقطعا وغير عفوي، وأحب التشابه إلى ذوقه ما كان فيه شيء من الابهام والايهام"⁽¹⁸⁾.

والحق أننا لم نسق هذا المثال إلا لتأكيد أن مبدأ الاختلاف عن السائد والاعتراض على الشائع مبدأ أساسي تولّد من اهتزاز ذلك اليقين الذي كان مستقرا قبل أواسط القرن التاسع عشر، وهو يقين كانت تبدو رؤية العالم - من خلاله - متناغمة منسجمة، فإن داخلها اضطراب كان في النسق العام من الاسيجة ما يرد

D'après Georges Gusdorf, l'homme Romantique, Paris, Payot, pp. 318-319. (17)

(18) نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص. 168.

الأمر إلى نصابها، ولكنه يقين أصابه كالدوار بفعل النشاط الذي طرأ على ذلك الانسجام ودخل على ذلك التناغم بفعل دخول أنماط جديدة من الحياة والتفكير غيرت المعطيات وقلبت الموازين وبتلك القيم فاستبدَّ بالكائن العربي السؤال عن هويته وعن معنى حياته، وأضحى عدد غير قليل من المثقفين العرب يشعرون بأنهم لم يخلقوا ليكونوا في عصرهم ذلك، وبأن مطامح أرواحهم لا يتسع لها عالمهم الذي يعيشون فيه خاصة بعد أن استحال عليهم أن يتماهوا بالنسق السائد وأن يتبوأوا منه المنزلة التي يرومون، فانقلب احساسهم الجامح ذلك إلى ضرب من الخروج على الصف والرغبة في الاختلاف والبحث عن حقائق غير الحقائق الشائعة المنبئية على منطق لا يمكن لذلك الكائن الذي تزعزع إيمانه أن يأخذ بأسسه ويتبع منهجه، فعدا حب التفرّد عند عدد من المثقفين كالحجّة يتخذونها على تبدل القيم وضياح اليقين، وانفراط عقد الصلات التي كانت قائمة في المجتمع التقليدي على أساس منطقي أو يكاد، وغدا الاحاح على أهمية الذات أو على أهمية الفرد في هذا النهج من التفكير قاعدة، وإن كانت تختلف عما استقرّ قرونا من أنه لا وجود للفرد إلا في سياق الجماعة ونسقتها (بمختلف أصناف الجماعة)، كما غدت الحقيقة حبيعا لذلك. ذاتية قبل كل شيء، يستمدها الفرد لا من ذاته ومن نفسه في رفضها كل ما يفرضه عليها "العرف السائد" أو "الوضع القائم" فينتج عن ذلك - حتما - اكتساب الذات أبعادا متعددة لم تكن لها كما ينتج عن ذلك أن تصبح تلك الذات متوترة مشدودة بعد أن اكتشفت تلك الأبعاد وصارت تتشدّ انعتاقها وتحرّرها، لا عبر المنطق العادي بل من خلال ما يشبه الوحي والالهام تطلب منهما التوحد بالعالم، لا العالم الواضح الأسس البين المعالم بفعل العقل بل العالم السرّي المحجّب عن الأنظار والحواس التي هي سدة العقل، عالم النفس الكفيل بالوقوع على معنى الوجود الحق من خلال الاصغاء إلى ما لم يتعود العقل الاصغاء إليه .

لئن كان يبدو من السابق لأوانه الخوض في هذه المسائل بما تحتاجه من تفصيل فإن ما يبرّر الإشارة إليها رغبتنا في أن نتبين أن الوضع الذي شهدته جلّ الأقطار العربية منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر (وتواصل فيها على أنساق مختلفة) لم يؤد إلى ما درج الباحثون على إطناب القول فيه ممّا يتعلق بقضايا النهضة في مستويات الفكر والسياسة والمجتمع فحسب ، بل إنه وضع قد

آل أيضا إلى نوع من "الانقلاب" النفسي والثقافي والأدبي أساسه إعادة النظر بالكلية في نمط من الثقافة والأدب ظل سائدا قرونا طويلة، يعضده الاعتقاد بأنه النمط الوحيد الأمثل بسبب ما له من صلة برؤية دينية تقدر الأسلاف وتراثهم إذ "ليس في الامكان أبدع مما كان" ولعل ذلك الانقلاب وثيق الصلة بما استجد في جل الأنماط العربية- وإن بدرجات متفاوتة من تحولات عميقة في علاقة الأفراد بعضهم ببعض وفي ظهور قوى اجتماعية جديدة تربط بينها علاقات غير مألوفة في المجتمع التقليدي، فنشأت عن تلك العلاقات الجديدة أنماط جديدة من الخطاب لم يكن مخاضها إلا عسيرا، وقد ظلت تغالب أنماط الخطاب التقليدي زمنا حتى غلبته دون أن تقضي عليه، فغالبت الرواية والأقصوصة المقامة، وغالب المقال الرسالة، وغالبت الأنساق الجديدة في كتابة الشعر الأنساق التقليدية ولم يكن من اليسير الاقتناع بضرورة التخلي عن مفاهيم في الأدب سادت قرونا سيادة القواعد الثابتة والقوانين التي لا تقبل تبديلا، وعن رؤية أدبية تذهب إلى أن المتقدم من النصوص -وخاصة في الشعر- أفضل من المتأخر فتتغنى بذلك فضل المتأخر على المتقدم وترفض أن يكون المتقدم قد أهمل بابا من أبواب القول، ولعل أحسن ما يرشدنا إلى لب هذه الرؤية تلك الحيرة التي تردد صداها على ألسنة بعض المتأخرين، وهم يتساءلون: "ماذا ترك الأول للآخر؟"، وكان لا مكان في تلك الرؤية لذات الشاعر يفصح عما يعرفه من نوبات، إذ عليه في الأغلب الأعم أن ينسج وفق سنة من تقدمه وقصارى ما يرومه أن يجود في سياق ذلك لا يبرحه، وأنى له أن يبرحه ولا وجود له فردا متفردا، إذ الفردية من مقولات الحداثة. وهي مرتبطة بتصور للزمن على أساس خطي لا على أساس دائري أي على أساس فيه للحاضر والمستقبل من الأهمية ما ليس للماضي وهو تصور ناشئ من خصوصيات تلك الفترة بما كانت تشهد من تحولات أشرنا بآجواز إلى بعضها، فهل نعجب بعد هذا أن نرى عددا من المثقفين - ومنهم الشعراء يضيّقون بأنماط الخطاب التقليدي ويبيّنون قصورها عن تصوير هذا الواقع الجديد"، ويدعون إلى أنماط جديدة من الخطاب أساسها تصور غير مألوف ولبوسها لغة تستجيب لتلك الدواعي الجديدة التي نشأت في نفوسهم أفرادا وقد تغيرت علاقتهم بالجماعة كما تغيرت رؤيتهم الكون فداخل إيمانهم بالسائد من القيم بل والبداهيات شك أدى إلى ضرب من الانفجار الداخلي دفع بهم

إلى البحث عن بديهيات جديدة وعن قيم جديدة أساسها ما استقرّ في النفس لا ما تردد خارجها، حتى يستعيد الكائن ما فقدّه من توازن، وهل نعجب بعد هذا أيضاً من أن نرى المنقف العربي- والشاعر طبعاً - منشغلاً بما ستكون عليه الثقافة ومختلف مجالات الإبداع أكثر من انشغاله بما كان منها أحياناً، فيقف بذلك على حقيقة ما هو في حاجة إليه ويدرك ما ينقصه ليحقق ما يصبو إليه من تنزيل الذات المنزلّة التي يراها لها من الوجود، ويسري في وعيه اليقين بأن مقاييس الأدب- والشعر - لم تعد ملك يديه، وأن عليه أن يعبر الضفاف إلى الآخر وأن يغيّر مراجع حديثه وأن يبنّي نموذجاً جديداً لا تربطه بالنماذج القديمة إلا روابط قليلة، بل لعلّها روابط- لقلّتها ورقّتها- تجيز الحديث عن قطيعة تحدثنا عن بعض ملامحها، ولا يتسع المجال لاستقصاء الحديث فيها بسبب تجلّيها في مختلف الأجناس الأدبية وفي مختلف أنماط الخطاب الأدبي وإن اتخذت فيها ملامح متباينة وسارت في طرق متشعبة .

ولكن إذا ما عدنا إلى ما بدأناه من حديث عن تلك البذور التي ذكرنا أول هذا الفصل، ونعني بذور الرومنطيقية التي حملها أولئك الشبان قبل تكوين الرابطة القلمية أمكننا أن نعلّل هجرتهم باعتبارها جزءاً من تلك البذور : فإذا ما افتقد الكائن الفرد ما كان به مطمئناً في وسطه، وما كان يضمن له حدّاً كافياً من الانسجام فيه، دفعه ذلك- أحياناً كثيرة - إلى تعبئة طاقاته الذاتية لتعويض ما افتقده، ولنا في مواضع شتى من كتاب "سبعون" أدلة على ترعرع اليقين الذي كانت حياة نعيمة تسير وفقه وأدلة على حيرته وقد اختلّت موازين المجتمع الذي ينتمي إليه، وداخلت فكره أنماط من التفكير لا صلة لها بالفكر السائد فيه، خاصة بعد أن اطلع على الآداب الروسية وغيرها ممّا قرأه في لغة بوشكين، وإذا بنعيمة يعود مرّة بعد مرّة إلى الحديث عمّا يحسّ به من "وحدة روحية" ناتجة عن اختلاف الرؤى وتعارض المقاييس، ونسوق على ذلك هذا الشاهد تمثيلاً، "حسبي أن أذكر ما ذكرت ليعرف القارئ أيّ وحدة روحية كنت أعيش فيها بين أهلي وسكّان بلدي وبلادي . ولو أنّها كانت وحدة روحية لا أكثر لهان الأمر بعض الشيء . ولكنها كانت كذلك وحدة في الفكر والذوق . فمن أين كان لي في ذلك الزمان من أتحدّث إليه في المجاري الأبيّة والفنية الواسعة التي قرّبتني منها تلك الفترة القصيرة التي صرفتها في روسيا من أين كان لي أن أجد في لبنان وجارات لبنان أناساً إذا ذكرت لهم أعلام الغرب في

دنيا الألب والمسرح والرسم والنحت والموسيقى شعرت أن أولئك الأعلام باتوا بعضا من حياتهم؟ لأن كان في البلاد العربية كلها من سمع باسم إيسن ونيشيه ودوستوفسكي وتشيكوف وشيلر وبوتيتشلي وميكالانجلو وشوبرت وفاغنر وتشيكوفسكي وغيرهم وغيرهم فمن الأكيد أنهم ما كانوا يعتنون حتى بالعشرات .

في تلك الوحدة التي لم يكن يؤنسها غير حب أهلي لي وحيي لأهلي، ثم هيامي الدائم بالطبيعة الهادئة، الساحرة التي حوالي، رحت أعدّ العدة للسفر إلى باريس في أوائل أيلول . فأدرس من الفرنسية ما استطعت بنفسي⁽¹⁹⁾.

هل نخشى المجازفة - بعد هذا - إن قلنا إن في الهجرة رمزا لذلك البحث الدؤوب يقصد الفرد من ورائه إلى أن يبدأ حياة جديدة يتحقق له فيها ما لم يتحقق له في وسطه الأول، حياة يكون هو صانعها ومدارها، حياة منفردة متفردة في خضم عالم لا يقرّ له بحقه في الوجود ولا يكنّ له إلاّ العداء؟

أليس في الهجرة تجارب قيمتها قيمة الكشف عبر المعاناة يرتاد بها الفرد مجاهل الوجود وقد تجلى ما خفي من النفس وما كُبت من الأصوات الباطنية بفعل طغيان صوت الجماعة في مجتمع انحسر فيه وجود الفرد انحصاراً؟ ألا تكون الهجرة، حينئذٍ وجهاً آخر من وجوه معارضة الشائع وهدم السائد والسعي إلى إقامة بديل - مهما يكن هذا البديل، ومهما تكن أبعاده فهو بديل ظل على صلة بـ "استراتيجية الرومنطيقية" على حدّ تعبير محمد بنيس وقد أكد أن "لقاء الشعراء العرب بالرومانسية جسد (كذا، ولعله يقصد: جسم) رغبة العبور من الشرق إلى الشرق، من شرق التواكل والموت إلى شرق الذاتيات الحية المتحررة، ولذلك فهي ارتبطت بمشروع الهدم والبناء (...). رغم جميع العوائق (...). هذا ما دفع الرومنسيين العرب إلى إعادة ترتيب شجرة النسب الشعري في الثقافة العربية القديمة"⁽²⁰⁾.

19) نعيمة، سبعون، الجزء الأول، ص. 279.

20) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، بنياته وإيدالاتها، الجزء الثاني : الرومانسية العربية الدار البيضاء، دار توبقال، ط. 1، 1990، ص. 13، والغريب أن المؤلف قد ذكر في الصفحتين 11 - 12 كلاماً يناقض هذا، إذ قال : "تفاقتا نسيت الرومانسية في أوروبا ثم اختزلتها إلى بكائيات بها وسمت الرومنسية العربية أيضاً من خلال بعض المشاهد المنبئة

وإذا ما وصلنا بالحديث إلى هذا الحد ، أمكننا أن نتبين ما في عمليتي الهدم والبناء من أهمية بالنسبة إلى موضوعنا، وأدركنا أن تينك العمليتين ما كانتا وقفا على الجماعة التي نحن بصدد السعي إلى تبين الطريق الذي سلكته حتى استوى لها مذهبها واستقامت لها رؤيتها وإنما قد ظهرتا أيضا في بعض الأوساط الأخرى بدرجات متفاوتة من الوضوح ولسنا نقصد من حديثنا عن الشبه المعروف بين هذه الجماعة وغيرها من مثيلاتها، الاستقصاء بذكر جميع تلك الحركات التي كانت تحركها دوافع متقاربة في أصلها وغايتها، بل إننا نكتفي بالإشارة هنا إلى جماعة "الديوان" التي رفعت لواء التجديد في مصر على أسس تبدو فيها الرومنطقية الانجليزية بعيدة الأثر في شعرهم، وما ذكرنا لجماعة الديوان- مثلا- إلا لكي نبين مرة أخرى أن الخصائص التي ذكرنا بعضها وقلنا إنها طبعت مسيرة المثقفين العرب في تلك الفترة عموما، خصائص لم تكن من نصيب السوريين واللبنانيين فحسب وأنها أفضت- في الجملة -إلى نتائج متقاربة بسبب الشبه الذي كان بين الأسباب المؤدية إلى تلك النتائج، بل لعلنا لا نغالي إن قلنا إن مختلف تلك الحركات قد تعاضدت- عن وعي وقصد أو دون وعي ولا قصد من أجل تركيز هذه الرؤية الجديدة التي لم تكن سلبية تواصل مع التراث والثقافة السائدة بقدر ما كانت خروجاً عليهما، ولعل تعاضد تلك الحركات كان أمراً فرضته الظروف الموضوعية التي ذكرنا أنها طبعت ذلك" اللقاء "الحضاري الذي لم يكن "لقاء سلمياً" دوماً بسبب ما صاحبه من غزو على جميع الأصعدة، وبسبب ما أحدثه من رد فعل أول تمثل في الرغبة في الاحتماء بالتراث بحثاً عن الطمأنينة المفقودة واليقين المنشود ودفاعاً عن هوية تناوشتها أخطار الضباب وعصف بها الشك في قدرتها على إثبات ذاتها مكتملة سوية، وأذهلتها" الصدمة "فانبرت - على لسان عدد من المثقفين" المحافظين -"تكيل التهم لكل من أفصح عن حيرته أو عن رأيه في قصور الثقافة التقليدية عن الاستجابة" لحاجات العصر"، فكانت تهما مدارها تقويض أصول اللغة العربية والتراث العربي الاسلامي، وافساد الشعر العربي

عن جبران خليل جبران (...) المتخيل العربي إنز، يقدم لنا الرومنسية في صورة الاستسلام بدل المناهضة، الانكفاء بدب إعلان حرية الذات ضد سلطة الجماعة والإجماع، العجز اللغوي والقصور الثقافي بدل تفجير اللغة والبحث في مجهول اللغة والثقافة

وتخريب مقوماته وخصائصه بتفريجه، والخروج به عما أقره له السلف من الضوابط والنواميس المترددة في جل كتب النقد التقليدية وكانت هذه التهم تكون أكثر حدة لو كانت تلك الدعوة إلى الهدم والبناء نابعة من جماعة من المسيحيين دون سواهم، ولكن الدعوة إلى إعادة النظر فيما استقر في الأذهان من قوانين كتابة الشعر وحدود ذلك وضوابطه قد كانت دعوة ارتفعت أصواتها هنا وهناك في جل الأقطار العربية بدرجات مختلفة دونما شك، وهو أمر عادي في مثل ذلك الظرف الذي ظهرت فيه دعوات مماثلة إلى إعادة النظر في الكثير من الأسس التي قام عليها المجتمع التقليدي من السياسة إلى الاقتصاد إلى النشاط الفكري بل والديني أيضا، وهذا ما يجعلنا نخلص إلى القول إن الدعوة إلى انتهاج مسالك غير مألوفة في الكتابة الأدبية، كالدعوة إلى كتابة أدب قصصي على أساس الواقعية (بما للواقعية من خلفية فكرية تتصل بالوضعية وتتصل بمبدأ العلة والمعلول وتختلف حتما عن الرؤية التقليدية المؤمنة بالقدر إلى حد التواكل والعجز أحيانا) أو كالدعوة إلى كتابة شعر في غير الأغراض المعروفة المتداولة وفي أساليب لعلها لا توافق الشائع إلا قليلا، وكتابته في هموم النفس بعيدا عن المنظور الديني المشغول بقضية المعاش في صلته بالمعاد، قلت، إن الدعوة إلى انتهاج مسالك غير مألوفة في الكتابة الأدبية ما كانت لتلقى صدى وتجد أتباعا ويشد عودها فتغدو قادرة على مقارعة الرؤية التقليدية المستتبة منذ قرون لو لم تكن الظروف العامة - كما أسلفنا - ملائمة موضوعيا لتقبلها ومساعدة على انتشارها بعد أن تمّ اعداد أرضية صلبة لها من خلال انتشار التعليم على أسس تختلف عن أسس التعليم التقليدي وبمحتوى وقيم تختلف اختلافا بينا عن محتوى التعليم التقليدي وقيمه التي كان يعمل على تنشئة الأجيال عليها، ولسنا نعني بقولنا هذا أن التعليم التقليدي قد انتهى أمره وزال أثره من النفوس في تلك الفترة، ولكننا نقصد أن ذلك التعليم التقليدي لم يعد الوحيد المتربع على الأفكار، فقد وازاه التعليم "العصري" وظل ينتزع من تأثيره في النفوس نغمة بعد نغمة، فكانت العلاقة بينهما، في الأغلب، علاقة تكشف نقم التعليم "العصري" تقمّا مطّردا ومدافعة التعليم "التقليدي" عن مواقع كان يخسر منها كل يوم موقعا آخر فيزداد تحصنا عله يزداد صمودا ولكن للتاريخ مسار لا يعرف القهقري.

تلك - إذن - بعض الأسباب التي تجيز لنا الحديث عن "الرابعة القلمية" لا باعتبارها حدثاً فرداً لا مثيل له في عصره، بل من حيث كونها حركة ضمن حركات أخرى شبيهة بها سواء كانت تلك الحركات في مجال الأدب أو في مجال الفكر أو في غير ذلك من المجالات، وهي حركات قد كانت دعامتها تلك الرغبة في أن ترى صرحاً جديداً موافقاً لمقتضيات العصر يقوم بديلاً من معلم قديم لم يعد كل ما فيه مستجيباً لحاجات يومنا، وقد اختلفت عن حاجات أمسنا، وتغيرت مراجع كانت تعتبر، إلى وقت قريب، المراجع الثابتة المثلى على مختلف الأصعدة، من السياسة إلى الاجتماع، ومن الاقتصاد إلى الثقافة إلى الأدب.

الفصل الثاني

دلالات الوسم وأسس الرؤية

1 - في الوسم ودلالاته :

إن الحديث عن الرابطة القلمية يأخذنا بالتوقف عند هذه التسمية التي اختارها أولئك الأدباء الشبان لتكون علما يجمعهم ولواء يرفعونه، والتوقف عند الشعار الذي رسمه جبران لها وتبين بعض دلالاته قبل تفصيل الحديث في مختلف العناصر التي أقاموا عليها كونهم الشعري . وفي تفاعلها وعلاقة بعضها ببعض حتى نشأ منها البديل الذي كانوا يرومون تأسيسه.

أما التسمية، فلانجد لها عند نعيمة، ولا عند غيره من رفاقه في هذه الجمعية الأدبية، تفسيراً شافياً ولا تعليلاً كافياً يرشدنا إلى سبب اختيار اسم " الرابطة القلمية " كما أن دارسي هذه الجماعة وشعرها لم يشيروا إلى مثل ذلك، ولهذا، فإن سعينا إلى الوقوف على سرّ هذه التسمية لن يكون إلّا من باب التخمين الذي يستند إلى بعض القرائن الموثقة هنا وهناك، لدى ميخائيل نعيمة في كتاب "سبعون" (المرحلة الثانية) أوفي كتابه عن جبران خليل جبران، أولدى الدارسين الذين أشاروا إلى الخصائص التي طبعت حياة هذا الشاعر من شعراء الرابطة أو ذلك، عسانا نتوصل إلى بعض التفسير يكشف لنا جزءاً من اللغز الذي يقف وراء ما رآه بعض أصحاب نعيمة في " أن تكون لأدباء المهجر رابطة تضمّ قواهم وتوحد مسعاهم في سبيل اللغة العربية وآدابها" ووراء "استحسان كل الحاضرين "هذه الفكرة ثم اقرارهم " بعد المباحثة "أن تدعى الجمعية" الرابطة القلمية "(21).

غير أن الناظر في ما كتبه نعيمة مؤرخاً للجمعية يعثر على نتف من الاشارات تهدي- على قلتها - إلى تبين الروح التي كانت تحرك نشأة الرابطة، وهي روح تبدو- من أول أمرها - مؤمنة بأن " انتشال الأدب من وهنته " لا يمكن أن

(21) نعيمة، جبران خليل جبران، ص. 170.

تجزه إلا نخبة مستصفاة أو مصطفاة، ويظهر ذلك مثلاً من الرسالة التي بعث بها نسيب عريضة إلى نعيمة في 18 كانون الثاني / جانفي 1916، وقد ضمنها قوله : "الأولى أن نكون قلالاً ثابتين وكثار الأعمال من أن ننظر بأنا كثار وقلل الأعمال"⁽²²⁾، كما يظهر ذلك أيضاً في رد نعيمة على تلك الرسالة، التي اقترح فيها نسيب عريضة تأسيس نقابة "تجمع شمل أدباء المهجر وترعى مصالحهم، وكان رأي نعيمة أنه" يجب على النقابة أن تدير نفة حياتنا الأدبية بعد أن تجعل لذاتها مقاما معتبرا، رفيعا في عيون الغير، يجب أن يكون الانتساب إليها شرفا لا يناله أحد إلا من بعد أن يبرهن أن عنده ما يقدمه لخزينة آدابنا العمومية " ⁽²³⁾. ويبدو أن هذا الشرط - وإن كان لازما لم يكن كافيا ليتمنى الانتساب إليها، فقد ذكر نعيمة أيضا أنه ورفاقه قد حرصوا "منتهى الحرص على ألا ينضوي تحت لوائها إلا رجال تقاربت أذواقهم وتآلفت أرواحهم وانتقى التحاسد من قلوبهم "ولذلك فهم لم يجدوا" أكثر من عشرة رجال توافرت فيهم تلك الصفات "فكان أن اكتفوا بهم"⁽²⁴⁾.

فما من شك إذن في أن الحرص على تأليف جمعية يكون أعضاؤها متفقين حول جملة من المبادئ ، منسجمين في نظرهم إلى الأدب، كان أهم موجه عند تأسيس الرابطة كما أسلفنا القول، وما من شك أيضا في أن هذا الشرط الأهم هو ما أدى إلى استبعاد بعض من لم يكونوا معهم في تناغم الرؤية واتحاد الهدف، مثل ما بينا ذلك عند حديثنا عن السبب الذي جعل أمين الريحاني غير منتم إلى الرابطة رغم دوره العظيم في إرساء أدب عربي بالمهجر على قواعد لم تكن مناقضة للقواعد التي استنتها أعضاء الرابطة، أو مثل ما كان شأن الرابطة الأدبية التي تأسست في الفترة نفسها في دمشق، وقد بعث جبران إلى نعيمة برسالة سنة 1921 يقول فيها: وبعد أن استعرضت أعداد [مجلة الرابطة الأدبية] تيقنت أن بيننا وبينهم هوة عظيمة فلا مآ إلىهم، ولا منهم إلينا، مهما فعلنا يا ميخائيل لا نستطيع أن نحررهم من عبودية القشور اللفظية (...) فلا تحاول إيقاظ من أنزل الله النوم

(22) نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص. 52.

(23) المصدر السابق، ص. 55.

(24) المصدر نفسه، ص. 163.

على قلوبهم لحكمة خفية ، افعل لهم ما شئت وابعث إليهم ما شئت، ولكن لا تنس أنك ستضع على وجه" رابطتنا "تقابا كثيفا من الشبهة والشك، اذا كان لنا قوة فقوتنا في وحدتنا وانفردنا .وإذا كان لا بد من الاشتراك في العمل فلنشترك مع من يماثلنا ويقول قولنا "(25). ولسنا نبالغ إن قلنا إن هذا النهج الصفوي قد لازم مسار الجماعة التي أثرت أن تكون حلقة صغيرة العدد، شأنها في ذلك شأن حلقات أدبية أخرى نشأت قبلها وأخذت نفسها بمنهج في الأدب لعلّ الأصل الذي نشأت منه فروع امتدت بعيدا في الزمان والمكان، ونعني " حلقة إينا" (Le cercle d'Iena) بألمانيا في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر، ولسنا نبالغ أيضا إن قلنا إن في اختيار الجماعة أن يظلوا قلة ليلًا آخر على إحساس بالتفرد بل بالتميز كذلك ، كما يبدو من الشروط التي ما انفكت تتردد على لسان جبران أو نعيمة أو غيرهما من أعضاء الرابطة كلما تعلق الأمر باختيار من يمكن أن ينضوي تحت لوائها.

ولكن اختيار الجماعة أن يكون اسم الجمعية" رابطة "يفتح بابا آخر من التأويل : فقد ذكرنا في ترجمة جبران أنه سعى - زمن كان في مدينة بوسطن (1910-1911) إلى تأسيس جمعية أدبية سياسية على بعض الصلة بالماسونية(26)، سماها "الحلقة الذهبية" وسمى المنضوين تحت لوائها "حرّاسا"، أضف إلى ذلك أن نعيمة تحدث في الجزء الثاني من كتابه" سبعون "حديثا صريحا يتعلق باطلاعه على المذهب الماسوني . "ما كنت أفرغ من تأليف الأباء والبنون حتى انكبت على مطالعة مجلد

(25) نعيمة، جبران خليل جبران، ص 274، والتأكيد بوضع سطر تحت بعض الجمل منّا.

(26) الماسونية تعريب للفظّة الفرنسية Franc-maçonnerie واللفظة الأنقليزية Free-masons وهي مذهب تعود أصوله، حسب بعض الدارسين، إلى أربعة آلاف سنة قبل الميلاد، ثم اتضحت بعض معالمه مع مجموعات البنائين الذين تولوا في القرون الوسطى بناء الكنائس والقصور وفق قوانين وضوابط لا يطلع عليها إلا من يقع عليه اختيارهم لذلك، ثم صارت حركة تجمع من يعملون على بناء عالم أمثل للإنسان، فكان اختيارهم الأتباع وفق مقاييس دقيقة تشبه اختيار أعضاء الجمعيات السريّة، حتى يظلوا "مترابطين" في عملهم القائم على وحدة في النظر والتفكير من أجل بناء معبد الإنسانية عبر المعرفة القلبية والحدس، ويتدرج المنتمون إلى الحركة في معرفة أسرار المذهب ورموزه وفق درجات يبلغ عددها في بعض فروع المذهب إثنتين وثلاثين درجة، أما فروعها - وتسمى : محافل - فمنتشرة في جل أنحاء العالم. راجع لمزيد التفصيل : Encyclopaedie Universalis, Corpus 9, pp. 934-940.

انكليزي ضخمة كان أخي أنيب قد جاء به حديثاً إلى البيت وعنوانه : Morals and Dogma (الآداب والعقيدة)، وهو كتاب جمعه أو وضعه ماسوني كبير وفيه بحث مستفيض للعقيدة الماسونية وشرح واف للرموز الكثيرة التي ترافق كل درجة من درجاتها⁽²⁷⁾ ولم يكف نعيمة بالاطلاع على هذا المذهب بل انضم إلى محفل "والا" وانتقل منه إلى محفل من محافل نيويورك وارتقى بعض درجات الماسونية حتى صار "معلماً" ماسونياً وأخذ ما يهيمه من "لباب الماسونية"⁽²⁸⁾. وما كنا لنثير هذه القضية المتعلقة ببعض الصلة بين تسمية "الرابطة" والحركة الماسونية لو لا أن رأينا ذلك الاحاح على انتقاء الذين قد ينضمون إلى تلك الجمعية الأدبية انتقاء دقيقاً حتى يكونوا من النخبة التي يكون فكرها مجانساً لأفكارهم، ولو لا أن رأينا كذلك أن الجماعة أقرت، عند تأسيس الرابطة القلمية "أن يكون أعضاؤها ثلاث طبقات، عاملين ويدعون "عمالاً"، فمناصرين ويدعون "أنصاراً" فمراسلين⁽²⁹⁾، فهل ترانا نبالغ باقامة هذا التوازي بين طرق العمل في المحافل الماسونية في اختيار أعضائها واعتبارهم درجات وطريقة جماعة الرابطة في اختيار أعضائها على أساس جملة من الضوابط وتقسيمهم إلى ثلاث طبقات؟ ثم إننا أشرنا إلى هذه القضية لما هو معروف من نشاط الحركة الماسونية في أوساط المثقفين العرب بمصر والشام على وجه الخصوص إذ قد بدا النشاط الماسوني في بيروت سنة 1862 عند تأسيس محفل تابع لمحفل المشرق الأكبر الفرنسي (الذي أنشأه الدوق دورليان Le Duc D'Orléans سنة 1773) ثم أنشئت محافل أخرى انضم إليها عدد من الكتاب والشعراء والصحفيين، وكانت الكلية السورية في بيروت، وهي التي كانت تديرها البعثة البروتستانتية على صلة وثيقة بالحركة الماسونية لما بين المذهب البروتستانتية والماسونية من الشبه في تمجيد حرية التفكير ومن الدعوة إلى التسامح والأخوة وحرية المعتقد الخ... فكانت تلك المبادئ كفيلاً بجذب عدد غير قليل من المفكرين العرب المعادين للحكم العثماني، أو المنادين بالتخلص من سيطرة البنى التقليدية في السياسة والدين والمجتمع وقد بدا ذلك في المعارك الصحفية التي قادتها مجلة

(27) نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص. 62.

(28) المصدر نفسه، ص.ص. 63 - 64.

(29) نعيمة، جبران خليل جبران، ص. 170.

"المشرق" (وكانت تمثل الكاثوليكين والمحافظين) من جهة و"المقتطف" و"الهلال" من جهة أخرى⁽³⁰⁾، وكانت الحركة الماسونية ذات تأثير معروف أيضا في أوساط المهاجرين العرب بالولايات المتحدة الأمريكية، وكان ينتمي إلى هذه الحركة عدد غير قليل من الأبناء العرب، فقد "كان لويس شيخو يسمي أمين الريحاني" الماسوني المتأمر ك (...) "وكان جبران- كما يقول شيخو" -عضوا في جماعة الماسونيين مثل الريحاني⁽³¹⁾"، ولعل ما يلفت النظر أيضا، أن جبران يختم بعض رسائله إلى نعيمة بقوله: "ألف سلام لك ولعبد المسيح ولرشيد ولوليم ولنسيب ولكل واحد ممن تجمعنا بهم رابطة الله"⁽³²⁾ وفي ذلك ما يدعم ما ذهبنا إليه عند الحديث عن الاحساس، لدى أعضاء الرابطة بالانتماء إلى "تخبة" مختارة أدركت ما لا يمكن أن تتركه أذهان الجماهير.

والحق أننا لسنا نعني بهذا التأويل أن الماسونية كانت وراء تأسيس هذه الجمعية الأدبية، وإنما قصدنا هو أن نتبين أن تلك التسمية لم تكن غريبة عن

(30) المشرق : مجلة صدر العدد الأول منها ببيروت غرة جانفي 1898، وقد أسسها الأب لويس شيخو، وقد علق عليها فيليب دي طرازي في تاريخ الصحافة العربية" ج. 4، ص. 108 بقوله : عرف المشرق بمباحثه الجدلية مع أشهر المجلات العربية (المقتطف) (...) و (الهلال) في الماسونية.

-- المقتطف مجلة صدر العدد الأول منها غرة جوان 1876 ببيروت، وقد أنشأها يعقوب صروف وفارس نمر، ثم انتقلت، بفعل رقابة السلطة العثمانية إلى القاهرة سنة 1884، وقد عرفها أصحابها بأنها "جريدة تقطف ثمار المعارف والمباحث العلمية شهرا فشهرا وتذيعها في الأقطار العربية وعلق عليها فيليب دي طرازي بقوله : "لو جمعت موادها العديدة على ترتيب حروف الهجاء لتألفت منها دائرة معارف أو قاموس كبير يرجع إليه الباحثون في فروع العلوم المختلفة" انظر : تاريخ الصحافة، ج. 2، ص.ص. 52 - 57.

- الهلال : مجلة صدر العدد الأول منها غرة سبتمبر 1892، ومؤسسها هو جرجي زيدان، وهي من أشهر المجلات العربية إلى اليوم، وكانت أول أمرها أدبية اجتماعية علمية، خصّصت ركنا "للمراسلة والمناظرة"، وقد علق عليها دي طرازي بقوله : "تهتم على الخصوص بتهذيب الشبان وتوعيدهم على حرية القول والصراحة في الفكر (...) لا تبالي بتفرق الأديان (ولعله يقصد : باختلافها) انظر : تاريخ الصحافة، ج 3، ص.ص. 86 - 90. أما الحديث عن "الماسونية" وأثرها في المفكرين العرب زمن "عصر النهضة" فلا يتسع له هذا المجال الضيق، وقد توسع صمويل موريه (MOREH) في هذا الباب بعض التوسع، انظر : S.MOREH, Modern Arabic Poetry, op.cit, p.p. 98 - 100

(31) المرجع السابق (بالإنجليزية) ص. 100.

(32) نعيمة، جبران خليل جبران، ص. 286.

الأجواء الفكرية التي كانت تسود أوساط بعض المتقنين العرب من المهاجرين أو ممن لم يهاجروا .

بيد أننا لن نقف عند حدود هذا التأويل في سعينا إلى الكشف عن بعض الأسباب التي أدت إلى أن تختار هذه الجماعة تلك التسمية، إذ أن اشارات أخرى ماثلة في ما كتبه نعيمة في سيرته الذاتية بوجه خاص تجعلنا نميل إلى أن نرى أيضا في تأسيس هذه الجمعية وفي إطلاق تلك التسمية عليها ضربا من النزعة الدفاعية، ولعلها دفاعية على مستويين : فأما المستوى الأول فيمكن رده إلى الظروف الموضوعية التي كانت تحف بوجود أولئك المهاجرين في وسط كانوا يحسون فيه بالغربة، وربما ببعض الضياع، وقد عبر نعيمة عن ذلك في سيرته الذاتية بقوله " : لقد أحسست تلك المدينة [نيويورك] بنياتها الضخمة وبالحركة المحمومة فيها أثقالا تضغط على صدري (...) عجيج وضجيج وازدحام في النهار والليل حتى لتحسب أن الناس أدركهم الحشر، وتذكرت صنين والشخروب والسلام المخيم فيهما والجمال المنثور في أحضانهما، فألمتني الذكرى وآلمني أن أراني نقطة في مصحف لا تربطها أية صلة بأي حرف من حروفه " (33). فكان من الطبيعي أن يبحث بعضهم عن بعض سعيًا إلى طمأنينة مفقودة وإلى راحة نفسية أو سلام روحي منشود، أما المستوى الثاني فنراه ناشئا عن ميل إلى التكتل والبحث عن الأشباه لتكوين عصابة تكون في اجتماعها قوة تثبت ما تراه من الأدب الحق وتدعو إلى سبيله وتتكبد السبل المطروقة وتدفع عنها التهم التي يكيلها لها " أنصار الجمود والتقليد " ولم يخف نعيمة هذا الأمر حينما ذكر أنهم " كانوا في حاجة إلى تحديد أهدافهم وتوحيد جهودهم كيما يصبح لهم ولحركتهم كيان معنوي ، إن لم يكن تجاه أنفسهم ، فتجاه العالم الذي كانوا يودون مخاطبته والتأثير في مجاري حياته الأدبية والفكرية " لأنّ المهم، في رأيه، هو " أن تبقى العصابة متماسكة متجانسة، متساندة (34)، ولعله كاد يقول : " مترابطة " برباط " مقتس " هو رباط " القلم "، وإنما نعتنا ذلك الرباط بالقدسية بسبب ما نجده في الشعر الذي رسمه جبران، وقد وصفه

(33) نعيمة، سبعون، الجزء الثاني، ص.ص. 8 - 9.

(34) المصدر السابق، ص. 163.

نعيمة بقوله " : رسم جبران للرابطة شعرا جميلا يمثل دائرة في وسطها كتاب مفتوح وعلى صفحتيه خطت هذه الآية من الحديث (كذا) " (الله كنوز تحت العرش مفاتيحها السنة الشعراء"، ومن فوق الكتاب أطلت شمس ملأت أشعتها نصف الدائرة الأعلى، وعند أسفل الكتاب سراج شطره الأيمن محبرة قد انغمس فيها قلم فتحوّل حبرها إلى لسان من نور خارج من طرف السراج الأيسر، ومن تحت الدائرة اسم الرابطة القلمية مخطوط بأحرف مستقيمة الزوايا تشبه بعض أنواع الخطوط الكوفية، ومن تحته اسم الرابطة بالانكليزية فعنوانها الذي جعلناه عنوان جبران " (35).

إن في وصف نعيمة لهذا الشعار ما يغني عن التفسير وما يرشد أيضا إلى التأويل، فالصلة التي عقدها جبران بين العرش والشعراء تبين أنها صلة غير عادية . أي إن للشعراء من المنزلة ما للملائكة أو الأنبياء ، وإن كلامهم - وفيه مفاتيح الحكمة - نور يعم الكون فيهدي الناس إلى سواء السبيل، وما من شك في أن دافع جبران إلى هذا الرسم هو تصوّره الشعر (حدّا ووظيفة)، وتصوره الشاعر أيضا ولعله يعكس تحولا جذريا عن تصوّر الشعراء يزينون القول أو يتبعهم الغاؤون، فتنزيل الشعراء تلك المنزلة التي لا عهد لهم بها في التراث العربي الاسلامي وجعل كلامهم مفاتيح كنوز الله (وهي كنوز المعرفة وكنوز الحكمة) وجعل المداد الذي يستعملونه نورا يعم الكون، وطريقة جبران في التعبير عن ذلك بالرمز لا بلغة تفصح عن القصد إقصاء، كل ذلك يدفعنا إلى تأكيد أن الجماعة كانت تقصد إلى تركيز رؤية جديدة تقوم بديلا من رؤية لم تكن في نظرهم تقي بما يرومونه للشعر من المنزلة وما يروونه له من المقام، ولا كانت تسعف الشاعر - عند التقدير - بما يستحق من المكانة وما ينبغي له من المرتبة، وفي ذلك ما يكفي لحملنا على محاولة استجلاء بعض الأسس التي انبنت عليها رؤيتهم الجديدة.

(35) نعيمة، جبران خليل جبران، ص.ص. 171 - 172، ولعله ليس من المجازفة إن أولنا "الأحرف المستقيمة الزوايا" على أنها من نتاج تأثير الرؤية الماسونية التي تولى الخطوط المستقيمة أهمية في سياق رموزها، انظر : 9, Encyclopaedia Universalis, corpus pp.934-940

2- في أسس الرؤية :

لعلنا لا نبالغ إن قلنا إن حديثهم يدور على قطب أساسي مداره مبدأ "الهدم والبناء"، أو إن شئنا قلنا مبدأ مخالفة الشائع المستتب بل مناهضته مناهضة تجيز لنا أن نستخلص أن رائدهم في كل ذلك نظرة تبعد بنا عن ادراج ما دعا إليه أعضاء الرابطة القلمية في سلسلة المعارك التي عرفت في تاريخ الأدب العربي بالمعارك بين "القديم والجديد"، لأنه لا قديم فيما نحن فيه ولا جديد، بل هو تحول كامل من مجرى إلى آخر، وانتقال من رؤية إلى رؤية مختلفة لا عهد للأدب العربي بها وانتقال من تصور لوظيفة الأدب إلى تصور آخر، وقد نتج عن كل ذلك طرق مواضيع ما كانت شائعة في الشعر العربي والخوض في أغراض شعرية غير الأغراض التي استقرت فيه واعتبرها النقاد عموده الفقري كما نتج عن ذلك أيضا استعمال ألفاظ من اللغة لم تكن مما تعود الشعراء استعماله وابتداع صور يغلب المرجع النفسي فيها المرجع العقلي المنطقي، وهي مسائل سنعود إلى تفصيل الحديث فيها وإنما أشرنا إليها لما لها من دور في بيان بعض "معالم الطريق" التي سلكها جماعة الرابطة في خروجهم عن اعتبار الشعر "صناعة" لا ينهض بها إلا من حق نوااميسها، وآلم بمختلف متطلباتها دون أن يطلب إليه أن يصدر - حتما - فيما يقول عن اقتناع وإيمان، ولا أن يعكس كلامه ما يجيش بضميره حتى لكان للشعر صلة رقيقة بالحياة، وقد رفض شعراء الرابطة هذا التصور رفضا يبدو بينا في ما كتبه نعيمة في بعض فصول الغربال لأنه تصور "ينظر إلى الشعر من جهة تركيبه، وتنسيق عباراته وقوافيه وأوزانه "ولا يرى فيه" قوة مندفعة دائما إلى الأمام (36) " تجعله" ميلا جارفا وحنينا دائما إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها (...)

وانجذابا أبديا لمعانقة الكون بأسره، والاتحاد مع كل ما في الكون من جماد ونبات وحيوان"، ولأنه أيضا تصور لا يرى في الشعر "الحياة باكية وضاحكة، وناطقة وصامتة، ومولولة ومهللة، وشاكية ومسبحة، ومقبلة ومبدرة (37)، وقد كان من أهم شواغل جماعة الرابطة أن يبيتوا- شأنهم في ذلك شأن الرومنطيقين عموما - أن "الحياة والأدب توأمان لا ينفصلان وأن الأدب يتوكل على الحياة والحياة على

(36) نعيمة، الغربال، فصل : الشعر والشاعر بيروت، مؤسسة نوفل، ط. 11، 1978، ص. 76.

(37) المصدر نفسه، ص.ص. 76 - 77.

الأدب، وأنه - وأعني الأدب - واسع كالحياة عميق كأسرارها⁽³⁸⁾، وما أكثر أسرار الحياة التي لا يحيط بها الإدراك العقلي ولا يبلغها المنطق بل وما أكثر أسرارها التي تعيي دونها الحواس، فنضرب صفحا عن السعي إلى كشفها حيناً وننسبها إلى مجالات "اللامعقول" من حلم وجنون وما أشبه ذلك حيناً آخر، ولكنّ للشاعر من الملكات الفائقة ومن الحواس الخفية ما يجعله قادراً على استكناه تلك الحقائق المحتجبة لأنه "يرى بعيني قلبه ما لا يراه كل بشر"⁽³⁹⁾ ولعلنا في غير حاجة إلى التذكير بأن "رقة الاحساس" هذه التي تحدث عنها نعيمة هي من الأسس التي نجدناها فاشية في كلام الرومنطيقين باختلاف مشاربهم، ويكفيها - تمثيلاً لا حصراً - أن نذكر بعض ما كتبه الرومنطيق الفرنسي سينانكور (Etienne Pivert de Sènanccour 1770-1816) وقد جاء في حديثه: "إن رقة الاحساس ليست ذلك الانفعال الرقيق أو المؤلم فحسب، بل هي تلك الملكة التي وهبت للإنسان الكامل التنظيم لتمكنه من أن يتلقى انطباعات عميقة، فالإنسان الرقيق الحس ليس ذلك البكاء بل هو القادر على أن يجد أحاسيس رقيقة حيث لا يجد الناس شيئاً"⁽⁴⁰⁾. والشاعر في المنظور الرومنطيق - ذو مرتبة غير عادية هي مرتبة الانبياء حيناً والكهنة حيناً آخر، أو إن شئنا قلنا إنه شاعر بالمعنى الذي كان له في "الزمن الأول"، روحه تسمع "دقات أنباض الحياة وقلبه يردد صداها ولسانه يتكلم بفضلة قلبه"⁽⁴¹⁾، وإذا هو يرتاد مجاهل نفسه ساعياً إلى كشف مخبأاتها يدفعه الشوق إلى الوقوف على أسرارها وإدراك مكنونها فإذا هو، كما قال نسيب عريضة [خفيف]:

هو يمشي ولا يرى ما أمامه روحه في السماء فوق الغمامه
سمعه منصت لهمس خفي تتجلى منه عليه ابتسامه
قد رأى في الحياة شيئاً كثيراً فأنبرى واصفاً لنا أيامه
وأناه وحي السماء رموزاً فأتى شارحاً لنا أحلامه⁽⁴²⁾

(38) المصدر نفسه، ص.ص. 30.

(39) المصدر نفسه، ص.ص. 50.

(40) Sénacour, *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, (1799 - 1801), tome 1, pp 58- 40
59, cité par Gusdorf, *l'homme romantique*, cit. p. 100.

(41) نعيمة، الغربال، ص. 86.

(42) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، نيوروك، مطبعة جريدة الأخلاق 1946، قصيد :
الشاعر، ص.ص. 39 - 40، ويعود تاريخ هذا النص إلى 1914، كما أثبتته الشاعر نفسه.

ولكن أتى له أن يدرك ما انطوت عليه جوانحه من الأسرار، وهو الذي كلّمنا ظن أنه بلغ مرفأً أطل عليه بحر يدعوّه إلى رحلة جديدة حبلى باكتشاف جديد، فإذا هو المبحر الأبدي لا تهدأ فيه الرّغبة إلى سفر يغريه دوماً باقتحام لجج ما انكشفت لغيره من قبل، وقد بات من اليقين لديه أن "الحياة في اكتشاف الجديد واختبار ما لا يزال مجهولاً"⁽⁴³⁾، ألم يكتب جبران في نص بعنوان: "شذرات" نشره ضمن مجموعة الرابطة القلمية الصادرة سنة 1921، قوله: "أنا كولمبس نفسي، وفي كل يوم اكتشف قارة جديدة فيها"⁽⁴⁴⁾.

والحق أن هذه الرحلة في مجاهل النفس وفي أغوارها المظلمة قد كانت من الأسس التي ارتكز عليها كلام الرومنطيين في الحاحهم على عدم كفاية العقل - وعدم كفايته أيضاً - في تمكين الإنسان من فهم الأطوار التي تلمّ به والأحاسيس التي تعروه والانفعالات التي تأخذ بمجامع فؤاده، ذلك أن الرومنطيين دائم الاعتقاد في أنه حامل "أكوان محببة" لا سبيل إلى الوقوف على أسرارها إلا بالابحار في ذاته وقد تمثلها كهفاً أوسر داباً مظلماً تكشف له كل خطوة فيه عن سرٍّ ما كان ليديره لو وقف عند حدود العقل والمنطق، فإذا الحدس وسيلته وطريقه إلى "فتوحات" تنير له منعرجات تلك السرايب، والغريب أن قول جبران الذي أتينا على ذكره يبدو كرجع الصدى لقول رومنطيين فرنسي آخر، كان من زعماء الرومنطيقية في فرنسا ونعني ما دي بيران (Maine de Biran) (1766-1824) وقد كتب يقول: "من أدرانا أنه (...) ليس نمة عالم باطني جديد يمكن أن يكتشفه يوماً ما كولومبس آخر مغرم بما وراء الطبيعة"⁽⁴⁵⁾.

فإذا كان همّ الشاعر سبر أغوار نفسه، والنفس الإنسانية بوجه عام، وكان ديدنه الأبحار في مجاهلها واستكناه أسرارها وإدراك تلك المساحات التي تقصر دونها المعرفة العقلية بمختلف وسائلها، كان الشعر - والأدب بوجه عام لغة النفس وكان "رسولاً بين نفس الكاتب ونفس سواه"، وقد تزوّد ذلك الرسول من قلب

(43) نعيمة، الغريال، ص. 42.

(44) جبران، شذرات، ضمن: مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921 ص. 202.

(45) نقلاً عن: جورج قوسدورف: G.Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p. 33.

الشاعر ولبه⁽⁴⁶⁾، وفي ذلك أبلغ الدلالة على أن الشعر خرج عن حدّ الصناعة إلى باب "الافضاء" أو "الهمس"⁽⁴⁷⁾، وصار من "فيض القلب" ومن حديث النفس وفي ذلك ما فيه من إلحاح على الجانب الذاتي في الأدب وفي ذلك أيضا ما فيه من خروج عن تصوّر للشعر - معنى ومبنى - من خروج عن مقاييس للأخذ بمقاييس أدبية جديدة "تلي" الحاجات "التي تدعو إلى الكتابة من وجهة النظر الجديدة هذه التي دعا إليها جماعة الرابطة، وأجمل نعيمة القول فيها حين كتب: "إن قيمة الأمور الروحية إنما تقاس بالنسبة إلى حاجتنا الروحية، ولكل منا حاجاته (...)" غير أن من هذه الحاجات (...) ما هو مشترك بين كل الأفراد والأمم في كل العصور والأمكنة، وهذه الحاجات هي المقاييس الثابتة التي يجب أن تقاس بها قيمة الأدب، فإن حددناها حددنا مقاييسنا الأدبية وتمكنا من أن نعطي كل أثر أدبي حقه، [وأهم هذه الحاجات] :

"أولا : حاجتنا إلى الافصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية : من رجاء ويأس، وفوز وإخفاق، وإيمان وشك وحب وكره، ولذة وألم، وحزن وفرح، وخوف وطمأنينة، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثرات .

ثانيا : حاجتنا إلى نور نهدي به في الحياة، وليس من نور نهدي به غير نور الحقيقة - حقيقة ما في أنفسنا، وحقيقة ما في العالم من حولنا (...)

ثالثا : حاجتنا إلى الجميل في كل شيء . ففي الروح عطش لا ينطفئ إلى الجمال وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال . فإنا، وإن تضاربت أذواقنا في ما نحسبه جميلا وما نحسبه قبيحا، لا يمكننا التعامي عن أن في الحياة جمالا مطلقا لا يختلف فيه ذوقان .

(46) نعيمة، الغريال، ص. 27.

(47) عقد محمد مندور فصلا للحديث عن "الشعر المهموس" في كتابه : "في الميزان الجديد" تناول بالتعليق نص : أخي لميخائيل نعيمة ونص : يا نفس لنسيب عريضة، انظر : في الميزان الجديد، القاهرة، دار نهضة مصر، 1973 ص.ص. 69 - 85.

رابعا : حاجتنا إلى الموسيقى . ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه . فهي تهتزّ لقصف الرعد ولخريف الماء ولحفيف الأوراق . لكنها تنكشف من الأصوات المتناثرة وتأنس وتنسبط بما تألف منها .

هذه بعض حاجاتنا الروحية، إن لم تكن أهمها . (...) وهي المقاييس الثابتة التي يجب أن نقيس بها الأدب . فتكون قيمته بمقدار ما يسد من بعض هذه الحاجات أو كلها . ويكون أثمنه أجلاه بيانا . وأغناه حقيقة . وأطلاه رونقا . وأشجاء وقعا .

إن لمفردات اللغة التي نصوغ منها منشوراتنا ومنظوماتنا صفات عجيبة وميزات غريبة . فلكل كلمة معنى أو روح . ولكل كلمة رنة . ولكل كلمة صبغة أو لون . والمجيد من الكتاب والشعراء من إذا شاء الاقصر عن عاطفة أو فكر جمع بين مفردات يتولد من ارتباط معانيها معنى جلي . ومن اندماج ألوانها صورة . واضحة جميلة . ومن تألف رنان لحن رقيق شجي (48) "

وإذا ما قصدنا إلى بعض التعليق على هذه المقاييس وعلى تلك التعريفات التي انتخبناها من " الغربال "، قلنا إنها جميعا تعكس رغبة واضحة في التجديد في مستوى " الرؤية " أو " التصور "، أي في مستوى ماهية الشعر (والأدب عموما) وفي مستوى وظيفته وفي مستوى مضامينه ووسائله التعبيرية، وهي رؤية سنتبين من خلالها أن الشاعر هو ذلك الذي ينطلق في كتابة الشعر كلما أحسّ بدافع ذاتي يدفعه إلى الكتابة، كما نتبين من خلالها أن " تجربة القصيدة " والباعث على إنشائها إنما يكمنان في النفس، وفيما ينتابها من الحالات أو يطراً عليها من الأحوال حتى ليغدو الشعر حديث نفس ولكنه حديث ينطلق من النفس ساعيا إلى مسّ نفس القارئ وجعلها تحسّ بما يحسّ به الشاعر نفسه، فترى الشاعر يعود إلى تجربته بالحديث والتفصيل حتى يستقرغ تلك التجربة ويحيط بها إحاطة شاملة، فيتحقق له التصوير الكلي لتلك التجربة في قصيدة كاملة تكون مخصوصة بها، ويستعمل لذلك من وسائل التعبير ما يجعلنا نحسّ أنه يرمي إلى غاية مخصوصة من خلال ذلك وهي نقل تجربته إلينا وبيان مدى معاناته لتجربة الخلق الفني من خلال حمل قارئه على

(48) نعيمة، الغربال، ص.ص. 70 - 71 .

الاعتقاد بأنه يبحث عن اللفظة المناسبة للموضع المناسب من الخطاب الشعري، ساعيا إلى بيان أن للتجربة الشعرية أكبر الأثر في تشكيل القصيدة ووضع معجمها الشعري وتكوين صورها، فنلمس من خلال ذلك الفرق الواضح في الممارسة الشعرية بين الشعراء القدامى ومن سار على نهجهم من جهة، وجماعة الرابطة القلمية من جهة ثانية، ولم يعد من الممكن أن يعقد النقاد للشعراء أو لمن يرومون صناعة الشعر ما عقده ابن رشيق في العمدة - على سبيل المثال - من أبواب ترشد الشاعر إلى "أوقات صنعة الشعر" أو أبواب تعلمه أو "وسائل الشعراء لاستدعاء الشعر" حتى تدله على كيفية عمل الشعر وشحنه بالقرينة له⁽⁴⁹⁾ إذ أضحي المقام غير المقام، وصارت الرؤية غير الرؤية، وتبدلت لذلك ماهية الشاعر تبدلا أملاه موقفه من الكون وتصوره للمعرفة وطرائق إدراك حقائق الوجود على أساس لا يولي العقل والمنطق المنزلة العليا بل يجعل للنفس ومنازعا وأحلامها وخلقاتها وطفراتها وحدها المرتبة السنية، ذلك أن الرؤية التقليدية المؤسسة في أغلب مظاهرها على العقل، كثيرا ما تقتصر على ما يمكن "فهمه" و"إدراكه" بواسطة الحواس أو الذهن فيكون بذلك عامما مشتركا لا يختلف الناس في جوهره وإن تباين لديهم أحيانا اعتبار أعراضه، فيظنون أن ما توصل العقل إلى إدراكه من "الحقائق" يمثل "الحقائق المطلقة بينما يرفض الرومنطيقيون ذلك لتعلقهم بما يتجاوز حدود العقل والمنطق ولاهتمامهم بما ظل خفيا محتجبا من الأغوار المندثرة في اللاوعي واحتفالهم بتلك الأصوات الخافتة التي تتبع من "الحواس الداخلية"، ومن "الحلم" أو من "الجنون" فتنشأ - لذلك لدى الرومنطقيي جملة من الحقائق ليست موافقة حتما للحقائق التي تعارف عليها عموم الناس، ويكتشف بذلك زيف حقائق أولئك الذين بقوا في حدود "ظلمة العقل" ولم يفتحوا على "تور الحدس والنفس"، فيدعو الناس إلى سبيله. وأتني لهم أن يتبعوه وقد درجوا على نهج العقل والمنطق ينعوتون كل ما خرج عنهما بالخطأ ومثله، واعتادوا النظر إلى العالم على أساس خطي موافق للحقيقة العقلية، في حين يحملهم هو على النظر إليه على أساس دائري أولوليبي أو متعدد الاتجاهات موافق لخطرات النفس وفتوحات الحدس

(49) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط. 4، 1972، الجزء الأول ص.ص. 204 - 214.

والحلم، وقد غدت جميعها معين الشاعر، أو كما قال نسيب عريضة [مجزوء الكامل].

للنفس مائدة تمد (م) دُفّهات لي منها طعمامي
والحلم أفضل بقضة لا توقظوني من منامي⁽⁵⁰⁾

ولكن دعوته تظل كدعوة من ينادي بقاع صفصف، فتتشأ تلك القطيعة بينهم وبينه فينكفي على ذاته بيني عالمه الذي يحلم بتحقيقه ويرى نفسه حقيقاً فيه بمنزلة ينكرها عليه بنو جلده، فتزداد غريبته ويكي ما فات من طفولته ومن طفولة الانسان قبل أن يفسده "استعمار العقل واستبداد المواضعات"، وقبل أن تكبت فيه أصوات نفسه وأشواقها، فيتبدل انسجامه مع الكون حوله نشازاً، ويتكبد الناس طريقه وهم يعتونه بقولهم: " هو متطرف بمبادئه حتى الجنون، هو خيالي يكتب ليفسد أخلاق الناشئة (...) هو فوضوي كافر ملحد ونحن ننصح لسكان هذا الجبل المبارك بأن ينبذوا تعاليمه ويحرقوا مؤلفاته لئلا يعلق منها شيء على نفوسهم " ولكن الشاعر يعلل ما يعيب الناس عليه بقوله: " هذا بعض ما يقوله الناس عني وهم مصيبون، فأنا متطرف حتى الجنون، أميل إلى الهدم ميلي إلى البناء، وفي قلبي كره لما يقدمه الناس وحبّ لما يأبونه، ولو كان بإمكانني استئصال عوائد البشر وعقائدهم وتقاليدهم لما ترددت دقيقة⁽⁵¹⁾ " ولكن ذلك التعليل يظل قاصراً دون رآب الصدع بين الشاعر والناس، فيظل ذلك النشاز قائماً، ويظل الشاعر على غربة لا تبرح نفسه، وإذا هو يردد: " أنا غريب في هذا العالم، أنا غريب وفي الغربة وحدة قاسية ووحشة موجعة غير أنها تجعلني أفكر أبداً بوطن (كذا) سحري لا عرفه، وتملاً أحلامي بأشباح أرض قصية ما رأتها عيني (...) أنا غريب عن نفسي، فإذا ما سمعت لسانني متكلماً تستغرب أذني صوتي وقد أرى ذاتي الخفية ضاحكة باكية مستبسلة خائفة، فيعجب كياني بكياني وتستفسر روعي روعي ولكنني أبقى مجهولاً مستتراً مكتئفاً بالضباب محجوباً بالسكوت ". "أنا غريب عن

(50) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص. 227.

(51) جبران، العواصف، فصل : المخدرات والمباضع، المجموعة الكاملة، ص. 404.

جسدي، وكلما وقفت أمام المرأة أرى في وجهي ما لا تشعر به نفسي وأجد في عيني ما لا تكنه أعماقي (...).

"أنا غريب في هذا العالم .

"أنا غريب وليس في الوجود من يعرف كلمة من لغة نفسي (...)

"أنا شاعر أنظم ما تنثره الحياة وأنثر ما تنظمه، ولهذا أنا غريب وسأبقى غريباً حتى تخطفني المنايا وتحملني إلى وطني " (52).

ولئن لم يكن مجال الحديث متسعاً للتعليق على كلام جبران، فإن ذلك لا يمنعنا من الإشارة إلى صلة هذه الشواهد بما شاع عن الرومنطيين من " ضيق بعصرهم " و " اختلاف مع أهلهم "، ضيقاً واختلافاً يرسخان في الواحد منهم الإحساس بأنه لم يخلق ليكون في ذلك العصر، وبأن القيم التي ينادي بها قيم يرفضها أهل عصره وينبذونها، فيغدو العالم في نظره ضيقاً فيرفض نظمته ويرفض قيمه ويغوص في الحلم يستعيز به عن الواقع ويستدعي الإحساس يستبدل به العقل والمنطق، ويستبدل نفسه ينشد فيها الحقيقية عبر الحلم والخيال والحس والمشاعر المضطربة المتداخلة المنفصلة وقد انفصلت علاقته بالناس حوله لا يفهمون ما يتوق إليه من القيم يؤسس عليها عالماً جديداً غير عالمهم المستند إلى الحقيقة العقلية القاصرة عن استكناه مجاهل النفس وأهوائها.

وما كنا لنذكر هذه الشواهد النثرية مما كتبه جبران - وهي غيض من فيض - لو لم نجد لها من الدلالة على ما ذهبنا إليه من أن الرومنطيقية كانت أهم مولد للشعر لدى جماعة الرابطة القلمية، هذا فضلاً عن دلالتها على ما كان لجبران من أثر عميق في رفاقه الرابطين وفي شعرهم، وهو أثر، وإن كان يختلف عن أثر نعيمة فيهم، من خلال فصوله النقدية التي جمعها في " الغربال "، فإنه لم يكن أقل شأناً منه، خاصة إذا ذكرنا أن هذه الشواهد التي سقنا وغيرها مما لم نذكر - إنما هي مما كتبه جبران من الفصول التي كان ينشرها في الصحف العربية بالمهجر ثم جمعها في "العواصف"، وهو كتاب تزامن نشره مع تأسيس " الرابطة القلمية " جمعية أدبية .

(52) جبران، المصدر السابق، فصل : الشاعر، المجموعة الكاملة، ص.ص. 487 - 488.

ولما كانت نيتنا متجهة إلى إبراز ما ذهبنا إليه من تغيّر في الرؤية ومن استبدال أسس بأخرى، انطلاقاً من النصوص الشعرية التي كتبها شعراء الرابطة، ولما كان المجال يضيق عن تناول جميع النصوص الدائرة على هذا الباب، فقد اخترنا- تمثيلاً نصّين، سنعمل من خلال النظر فيهما على بيان بعض الأسس التي يستند إليها تصوّرهم الشاعر ومنزلته.

الفصل الثالث

من تجليات الرؤية

نكاد لا نشك في أن الكتابة عن الشعر، وتخصيص نصوص كاملة يسعى الشاعر من خلالها إلى بيان مفهومه الشعر أو إلى الحديث عن الشاعر ومن يكون وما ينبغي أن تكون منزلته، أمر نابع من تلك الرغبة الجموح تأخذ بعض الشعراء ليوضحوا رأيهم في قضية يرونها من الأهمية بمكان، ومردّ تلك الأهمية إلى أن المنطلق مؤسس على الاختلاف والخروج عن الشائع ورفضه، وقد أشرنا فيما سبق من حديث إلى عدد من النصوص النثرية التي كتبها نعيمة أو جبران، يبيّنان فيها بعض مرتكزات المذهب الذي استنته الرابطة القلمية، بيد أننا إذا ما تركنا النثر إلى الشعر، وجدنا نصوصاً أخرى تدور في الفلك نفسه، فلك "البيان" يعرف "الشعر" و"الشاعر" وفق نسق من الخطاب يختلط فيه "الحلم بالواقع" أو "المنشود بالوجود"، وتتداخل فيه الرغبة بالدعوة، والرؤية بالرؤيا.

أما النصان اللذان اخترنا فأحدهما لايلى أبي ماضي وعنوانه: "العميان" (53) والآخر لرشيد أيوب وعنوانه: "النسر" (54) وقد رأينا أن نبدي فيهما جملة من الملاحظات تجمع بين النظر في معانيهما واستخلاص بعض سمات المبنى التي رأيناها ذات دلالة في السياق الذي نحن فيه، سياق "البيان" الذي يعمل على تأسيس نظرة أساسها تنكّب المألوف المطروق من السبل، وتركيز رؤية شعرية تتخرط في سياق رؤية أشمل تبين عن موقف من الوجود وتعكس تصوّراً للكون على مختلف الأصعدة، وتعيد للشاعر مكانته التي كانت له زمن طفولة الإنسان، وهي مكانة شبيهة بمكانة الكاهن أو النبي، تعمل في نفسه قوى جبارة خفية، فتبدو لنا نظري روحه عوالم يقصر دونها نظر الإنسان العادي فيرتد إليه حسيراً، فيأخذ الشاعر إليها ويسير به في دروبها ويدعوه إلى نسيان ما اعتاده من أسس النظر والتقدير

(53) ايلى أو ماضي، الجداول، بيروت، دار العلم للملايين، ط. 8، 1970، ص.ص. 73 - 76.

(54) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، بيروت، دار صادر 1959، ص.ص. 89 - 93.

وما من شك في أننا سنسعى، من خلال ذلك ، إلى بيان أن هذين النصين إنما يندرجان في سياق عدد غير قليل من النصوص الشعرية التي كتبها الرومنطقيون بهدفون منها إلى بيان نهجهم الشعري وتحديد تصوّرهم الشاعر ووظيفته، حتى يزداد لدينا اليقين، إن كنا في حاجة إلى مزيد، بأن جماعة الرابطة القلمية ليست نشازا فيما ارتأته وبأن شعرها ليس بدعة إذا ما قيس كل ذلك إلى الشعر الرومنطقي بوجه عام .

- 1 العميان :

كم خفضنا الجناح للجاهلينا
وعذرناهم فما عذرونا
خبروهم، يا أيها العاقلونا
إنما نحنُ معشر الشعراء يتجلى سرّ النبوة فينا

ذكروهم، فربّ خير كبير
فعلته الهداة بالذكير
إنما الناسُ من ترابٍ ونور
فبنو النور يعبدون النورا وبنو الطين يعبدون الطينا

قليل عنا قصورنا من هباء
تتلاشى في ضحوة ومساء
أو سطوراً بالماء فوق الماء
لو سكنتم قصورنا بعض ساعة لنسيتم شهوركم والسنين

لو دخلتم هياكلَ الإلهام
وسرّحتم في عالم الأحلام
واجتليتم سرّ الخيال السامي
وعرفتم كما عرفنا الله لخررتم أمامنا ساجدين

قد سقّتنا الحياةُ كأساً ذهاقاً
حسنّت نكهة، وطابت مذاقاً
وسقّينا مما شربنا الرّفاقاً
فتركناهم حيارى سكارى يتمنّون أنهم لا يعونا

همكم في الكؤوس والأكواب
آه لو كان همكم في الشراب
لطرحتم عنكم قيود التراب
وشعرتم بلذّة أو عذاب هذه الخمر ليترككم تشربونا

أتقولون إنه مجنون!
أتقولون إنه مفتون!
أتقولون إنه مسكين!
كم ملك، كم قائد، كم وزير ودّ لو كان شاعراً مسكيناً؟

عاش "ملتن" فلم يكن مذكورا

وهو ميروس "كالشيخ" كان ضريرا

ولقد مات "ابن برد" فقيرا

أرايتم كما رأى العميان؟ أفلستم بنورهم تهتدونا؟

نشر إيليا أبو ماضي المقطوعات الأربع الأولى من هذا النص في مجموعة
رابطة القلمية لسنة 1921 بعنوان " : نحن ⁽⁵⁵⁾" ثم نشره كاملا في الجداول
(1928) بعنوانه المعروف اليوم: " العميان"، وما من شك في أن العنوان الثاني
أبلغ في الأداء الشعري لأنه يخرج بنا عن صيغة "البيان" التي نراها في العنوان
الأول الذي يبدو مباشرا وعلاقته بالنص علاقة اخبار إلى عنوان ألصق بالشعر من
حيث أنه يعلن شيئا ويضمر غيره أو عكسه، فيتخذ إلى المعنى طريقا ذات انعطاف
وانعراج أساسه المجاز يحوله إلى حقيقة بل إلى حقيقة لا مجاز لها كما سنبين ذلك،
وفي ذلك ما فيه من الطاقة الشعرية .

ومهما يكن أمر العنوان، فإن هذا النص يظل بيانا صاغه أبو ماضي للحديث
عن " منزلة الشعراء "من الناس، وهي منزلة لا يستطيع إدراك كنهها أولئك
"الجاهلون" بنو التراب الذين يهتمون بالكؤوس والأكواب، وتكبلهم "قيود التراب"،
وأنى لهم أن يدركوها وقد بناها الشاعر على تأكيد ما فيها من قداسة تدرج فيها من
إقامة علاقة مساواة (أساسها الحصر) بين الشعراء والأنبياء إلى اعتبار الشعراء
من صنف الملائكة بني النور، فإذا عالمهم عالم الخلود (لنسيتم شهوركهم والمستينا)
بل إنهم قبس من روح الله أدركوا ما يقصر "الجاهلون" عن إدراكه، وطرحوا عنهم
"قيود التراب" حتى غدت منزلتهم منزلة يتوق إليها "القائد والوزير والملك"
وبوأتهم تلك المنزلة قدرة على الرؤية (ولعلها الرؤيا) وإن كانوا عميانا، نذري
بقدره المبصرين عليها .

(55) انظر : مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921، ص. 198 .

وليس من شك في أن هذا التعليق الموجز لا يفي النص حقه، خاصة إذا ما تساعلنا عن وظيفة الشاعر، وعن مقومات العالم الذي يدعو إليه من جهة وعن الأسباب الكامنة وراء ذلك من جهة ثانية.

إن النص يضعنا - من أول أمره - في سياق عجيب أو في سياق غير عادي بتسويته الشعراء بالأنبياء، وفي ذلك خروج عن نسق التصور التقليدي الذي لا يرقى بهم إلى تلك المرتبة، كما نجد فيه ما نجده شائعا في الرؤية الرومنطيقية من أن الشاعر ناطق بلسان الذات العليا⁽⁵⁶⁾ يدعو للناس إلى عالم لانهائي بعد تخليصهم من نير الواقع وضغوطه وعاداته التي تبلد حسهم وتعمي بصائرهم وتقتل فيهم قوة الخيال الخلاق إذ توقفهم عند حدود ما يفقه العقل، وهي حدود ضيقة إذا ما قيسَت بما يقدر الخيال أن يكشف لهم، فلا عجب أن نرى الشاعر ينقلب نفساً من روح الله، يخرّ له الجاهلون سجداً، وأن يشرف بعض من أنصتوا لأصداء نفسه بقراءة السماء، يسقيهم ممّا سقته الحياة، حتى يكونوا "في العالم الجديد الذي يتوق إلى تأسيسه، ذلك أن الشاعر هو ذلك الذي وهبته الحياة ملكة تلقي الوحي وملكة الرؤيا التي تحمله إلى العالم الحق، وهو عالم لا يطمس ما لا يستطيع العقل إدراكه ولا يستصغره ولا ينبذه، وهو عالم يستعيد فيه الإنسان إنسانيته كاملة بعد أن فقدّها عبر الحقب بابتعاده عن الطبيعة وبإعراضه عن الإصغاء إلى قلبه وباستعاضته عما فيه من نور وقدرة هائلة على الحدس بما يمليه العقل من نتاج التجربة المحدودة، ولعلنا لا نفهم أبعاد الدعوة التي يرسلها الشاعر إن لم نتبين بعض الأسس الرومنطيقية التي تذهب إلى أن الإنسان - وقد خلقه الله في أحسن صورة - ينبغي أن يسترجع تلك المكانة التي فقدّها، والشعراء هم أولى الناس بارشاد الناس إلى ذلك لما جبلوا عليه من طاقة خيالية فائقة ومن حس مرهف ومن حدس يمكنهم من تجاوز الحقيقة التي تؤسسها المعرفة على أساس عقلي يعتمد خصوصاً البصر والسمع واللمس إلى حقيقة تؤسسها معرفة تولي الذوق والشم - على ما فيها من ذاتية - الأهمية التي يستحقان :

همكم في الكؤوس والأكواب

آه لو كان همكم في الشراب

(56) Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p. 342.

فاذا ما بنى أبو ماضي نصّه هذا على أساس من تشبيه التمثيل (الشعراء/الانبياء) فلأنّ التصور الرومنطقي يجعل من الشاعر انسانا يصغي إلى أصوات نفسه الباطنية وقد استيقظت عينه الباطنية تلك العين التي تحدث عنها بعض الرومنطقيين الفرنسيين فقال: " إلام آل أمر تلك العين الباطنية التي وهبنا الله لتسهر دون انقطاع على أرواحنا ولتكون الشاهد على حركات الفكر العجيبة، انها مغمضة بل هي نائمة بينما نفتح أعيننا الأرضية فلا نفهم شيئا من الطبيعة، ولا ندرك إلاّ الأشكال الخارجية⁽⁵⁷⁾"، وهي عين شبيهة بالأذن التي يتحدث عنها جبران في بعض قصائده، وهي تسمع من الأصوات ما لا يسمعه البشر:

[مجزوء الرمل]

أيها الشحرور غنّ واصرف الأشجان عني
 إن في صوتك صوتا نافخا في أذن أذني⁽⁵⁸⁾

ولما كان الأمر على ما قفّنا، كان تقديم أبي ماضي الشعراء على أنهم من طينة الانبياء أو من طينة الملائكة أو من طينة هي غير طينة البشر العاديين يتوق إليها الوزير والقائد والملك، لأنها طينة" مقدسة "ينعق صاحبها من القيود التي تكبل البشر ويتحرّر من مواضعاتهم وعاداتهم ورؤاهم ليخلق في عوالم اثيرية يرى فيها - ببصيرته وبحواسه الباطنية - ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، فاذا هو يدعو وقد تجلت فيه علامات النبوة فأصابه ما أصاب الانبياء من إحساس بالغربة أيضا - إلى تصحيح معنى النبوة الشائع بين الناس ويدعو في الآن نفسه إلى تصحيح معنى الشاعرية المعروف كذلك كي يغدو الشاعر نبيا في الدنيا ينطق عن نفسه وأهوائها، فينقلب الاعتبار وتتبدل المقاييس ، فلا الشاعر ممّن يتبعه الغاؤون، ولا النفس أمارة بالسوء، غير أن الناس اعتادوا غير هذه النظرة بل اعتادوا ما يقابلها ، فيظل الشاعر - لذلك - نبيا مجهولا يتردد على " هياكل الالهام" ويسرح في

(57) الشاعر الفرنسي موريس دي قيران (1839 - 1810) M. de GUERIN، نقلا عن : G.Gusdorf, l'homme romantique, Op.Cit. p. 34.

(58) جبران، البدائع والطرائف قصيد الشحرور، المجموعة الكاملة، ص. 607.

"عالم الأحلام" و"يجتلي" سر الخيال السامي "فيقع على حقائق ليست في متناول من لا يتبع نهجه ويصيب من المعرفة ما لا يتأتى لمن يتكذب طريقه فيدعو الناس إلى النسخ على منواله ولا من مجيب فينتهي عليهم باللوم والتقريع بعد أن راوح بين النظر والتطبيق أوبين الاجمال والتفصيل أوبين التأليف والتحليل بالنظر إلى علاقة المقطوعات بعضها ببعض وبعد أن جمع بين الاختبار والاعتبار بالنظر إلى علاقة الأدوار بالأفعال، ويسألهم وقد حمل سؤاله الجواب الذي لا جواب سواه :

أرايتكم كما رأى العميان ؟ أو لستم بنورهم تهتدون ؟

والحق أن هذا البيت الأخير بمثابة " الخرجة " في الموشح"، ولما كانت "الخرجة هي أبنار الموشح وملحه وسكره، ومسكه وعنبره (...) وهي الخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة، وقولي السابقة لأنها التي ينبغي أن يسبق الخاطر إليها ويعملها من ينظم الموشح في الأول وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية (...) فكيف ما جاء اللفظ والوزن خفيفا على القلب أنيقا عند السمع مطبوعا (...) بني عليه الموشح، لأنه قد وجد الأساس وأمسك الذنب ونصب عليه الراس" (59).

ولما كان ذلك كذلك، وجب أن نتوقف عند اللفظ الذي بدا به النص وكان عنوانا له ثم انتهى إليه : لئن أوهنا الشاعر - مطلع النص - أنه لا يستعمل اللفظة على غير ما اعتاد الناس استعمالها في مجاز اللفظ، ونعني أعمى البصيرة (من خلال حديثه عن " الجاهلين ") فانه يرجع بنا عن المجاز إلى الحقيقة آخر النص، فيحدثنا عن عريان البصر من الشعراء، ولكن إذا علمنا أنهم - على كف بصرهم - قد أناروا درب الإنسانية عبر العصور بما كشفوه لها من الحقائق وما حفظوه لها من العبر تهديهم عند اشتباه السبل، تبين أن لا معنى لعمى البصر لدى الشاعر وأن لا عمى إلا عمى البصيرة، ولكن التوقف عند هذا الحد يبخل النص بعض طاقته الشعرية، ولعلّه يحسن أن ننتبه إلى أن الشاعر لم يكتف بما كان يتوقعه قارنه وينتظره فلم يكتف بالمقابلة بين عمى البصر وعمى البصيرة (الحقيقة والمجاز) ولا اقتصر على بيان أن عمى البصيرة أشد من عمى البصر، وإنما تجاوز ذلك إلى

(59) ابن سناء الملك، دار الطراز، دمشق 1949 - صص. 25 - 26.

حصر معنى العمى في البصيرة وحدها فنفى بذلك كل تقارب أو تقابل أو تفاوت بين نوعي العمى، وإذا كان لا بد من إيجاد مناسبة (بالمعنى الرياضي) بينهما فعلى أساس قانون : كلما عمي البصر قويت البصيرة، وإذا به يعوّض الحقيقة بالمجاز بل يجعل من مجاز الناس حقيقة لا مجاز لها، ويمكننا أن نقيس على هذا الاعتبار أمثلة أخرى كثيرة في استعمال الشاعر اللغة استعمالاً مخصوصاً، يخرج به عن مألوف العبارة ويمحضها لمجاز يجعله حقيقة : مثل استعماله ألفاظ النبوة والدماء والسجود والنور والله وغيرها مما أجراه مجرى القداسة تضيء على عالم الشعراء هالة تتيح لهم الحديث عن الوحي والالهام وتمكنهم من معانقة أخيلة يتجاوزون بها عالم البشر المحدود ذلك أن الشعراء، إن أرادوا الحديث عن عالمهم، كان حديثهم موافقاً ما قال نسيب عريضة [بسيط].

لنا غنى وعروش نحن نملكها	وجنة وجمال ليس بالفاني
في عالم لا يراه غير من خلقوا	له وقد عيّنوا ما قبل أزمان
هناك أترع كأسى بالخيال ولا	أجنو لطاغ ولا أعنو لشيطان
هنالك الكون ملكي والزمان يدي	والحسن والحب في أمرى وسلطاني
ولي قصور خيال بت أهدمها	طوراً وأسحق أكواناً بأكوان
وتارة بت أبنيتها مرفرفة	ولذتي أن أكون الهادم الباني ⁽⁶⁰⁾

ولعل قول نسيب عريضة هذا يدعمه حديث جبران عن الشاعر إذ اعتبر أنه "حلقة تصل بين هذا العالم والآتي، منهل عذب تستقي منه النفوس العطشى، شجرة مغروسة على ضفة نهر الجمال ذات ثمار يانعة تطلبها القلوب الجائعة، بلبل يتنقل على أغصان الكلام وينشد أنغاماً تملأ خلايا الجوارح لطفاً ورقة، غيمة بيضاء تظهر فوق خط الشفق ثم تتعاضد وتتصاعد حتى تملأ وجه السماء وتتسكب لتروي أزهار حقن الحياة، ملك بعثته الآلهة ليعلم الناس الالهيات، نور ساطع لا تغلبه

(60) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، من قصيد : دعني وشأني، ص.ص. 50 - 51، يعود تاريخ هذا النص إلى 1951.

ظلمة ولا يخفيه مكيال، ملائكة زيتا عشتروت إلهة الحب وأشعله أبو لون إله الموسيقى" (61).

إن نص: "العميان" لأبي ما ضي يبين- بما لا يدع مجالا للشك أن صاحبه يروم من خلال الحديث عن الشعراء ومنزلتهم، أن يضع ما يشبه "القانون الأساسي" الذي يحدد وضع الشاعر في المجتمع منطلقا في ذلك من المبدأ الأساسي الذي أشرنا إليه آنفا مبدأ "الهدم والبناء" من خلال تعويض ما دأب عليه الناس في النظر إلى الشاعر وإرساء رؤية جديدة من أجل وظيفة جديدة أساسها الرؤيا يعوض بها الرؤية وكأنه يلج على أنه كلما انغلقت الرؤية أو انعدمت عوضتها الرؤيا وانفتح باب الحدس طريقا إلى المعرفة الحق، أو طريقا يتخطى به الشاعر حدود المنطق الضيق والعقل المحدود المدى، حتى لتبدو السبل مشتبهة ويخالها من اعتاد سلوك العقل لا يريم عنه متداخلة متشابكة متناقضة متعارضة ، ويحسب أن من سلكها لا بد أن تصيبه لوثة من جنون، ولكن الأمر على غير ذلك لأن الرومنطقيين كثيرا ما اعتبروا ذلك الاضطراب الظاهر أو ذلك التشويش نظاما من مستوى آخر وتنسيقا لا يخضع لمقتضيات العقل، لأنه يعكس حلم الانسان وما يعتل فيه من أشواق عاتية ليعانق مسافات ما اعتاد أن يعانقها حينما أنسى- بمرّ الأزمان- الاصغاء إلى أصوات روحه وآلامها الباطنة وآمالها التي لا يحدها حد، ولذلك ذهبنا إلى أن هذا النص "بيان رومنطقي" موضوعه الدعوة إلى إعادة الاعتبار للشاعر بين بني جنسه بسبب ما له من خصائص مميزة وما له من وظيفة مستمدة من تلك الخصائص.

أما النص الثاني الذي رأينا أن نتناوله بالتعليق لما له من صلة بتحديد معالم الطريق فيما يخص تصوّر جماعة الرابطة القلمية الشاعر ومنزلته ووظيفته والعالم الذي ينبغي- في رأيهم - أن يقيمه ويحيا فيه، فهو نص بعنوان "النسر" لرشيد أيوب، كما أسلفنا القول، وهو نص نرى فيه وجها آخر يكمل نص أبي ماضي (العميان) : فلئن كان نص أبي ماضي مرتكزا على قضية البصيرة وقوتها لدى الشعراء، إذ أنهم يتمكنون بواسطتها من دخول "هاكل الإلهام" تسقيهم فيها الحياة

(61) جبران، دمية وابتسامة، فصل : الشاعر، للمجموعة الكاملة، ص. 316.

"كأسا دهماقا" فيسرحون في" عالم الأحلام "ويجتلون سرّ الخيال" ويرتقون إلى مصاف الأنبياء والملائكة، فان نص رشيد أيوب" النسر"، يثير قضية أخرى شغلت بال الرومنطقيين عموما، والشعراء منهم على وجه الخصوص، وهي قضية الحرية والانعقاد من قيود المواضيع، حتى يكون الشاعر قادرا على تخطي الحدود، حدود الليل والنهار، وحدود الخير والشر، وحدود اليقظة والحلم، وحدود الجاذبية الأرضية بما تفرضه عليه من نواميس تشده إلى واقع يعمل على تجاوزه بالخيال، فتغدو نفسه في خضم هذا المذّ والجزر- طافحة بأحلامها، رازحة تحت وطأة أحزانها : [الرمل]

2- النسر :

هاتِ حَدَّثَنَا بِآيَاتِ الطَّيُورِ	أَيُّهَا السُّلْطَانُ
وبما قد كان في ماضي العصور	من عظيم الشأن
لك ملك ليس تمحوهُ الدهور	ثابِتُ الأركان
عشقتك النفسُ في هذا الجلال	أَيُّهَا الجَبَّارُ
وقفة منك على هذي الجبالُ	كلُّهَا أشْعَارُ

من تُرى أنبأك أسرار النعيم	من تُرى أنبأك
سابحا في الجوّ حراً كالنسيم	والذرى مأواك
منصتا تسمع في الليل البهيم	رنّة الأفلاك
أيها السابح في بحر الخيال	فيك عقلي حار
نسب ما بيننا بالاعتزال	مع بغد الدار

أنت حرّ شاعرٌ أنت أمير	في الورى محسود
فهنيئا لك في الجوّ المطير	والمدى محدود

لست مثلي تأنها ، فوق الأثير في الليالي السود
حائرا أقضي ليالي الطّوال أنشدُ الأسرار
أبتغي عند السّهي ما لا يُنال من يدِ الأقدار

ملك الأطيار بُلغتِ المنى في حمى مأمون
فكلنا طائرٌ لكن أنا طائر مسجون
ما له عن مذهب الناس غنى قلبه محزون
قيدوه قيّدوا منه الجمال قيّدوا الأفكار
هي دنيا كلّها مالٌ بمالٍ يا أبا الأحرار

لم تكن نيتنا، في أصل هذا المقام- معقودة على تناول خصائص هذا النص
البنائية والشكلية، غير أن بعض الملاحظات المتعلقة بهذا الباب ظلت تلح علينا
الحاحا لما رأيناه من التّراشح بين معاني النص ومبانيه .

فالخصيصة الشكلية البنائية الأولى التي تلفت النظر هي قيام النص- في
أبياته -على أساس من الثنائية، ولكنها ثنائية على غير تساو :

هات حدثنا بآيات الطيور أيها السلطان
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

وقد بدا النص، بسبب هذه الثنائية غير المتساوية الطرفين، قائما على ثنائية
"الصدر" و"الاعجاز" : "فالصدر موافقة بحر الرمل التام والأعجاز قائمة من
تفعيلة واحدة من الرمل ألحق بها مقطع متناهي الطول، يمثل جزءا من تفعيلة ثانية،
بيد أن هذه" الملاحظة الشكلية "لا قيمة لها في ذاتها، وما قيمتها إلا في علاقتها بما
ينطوي عليه النص من المعاني المتصلة بهذا المبدأ : مبدأ الثنائية غير المتساوية

الطرفين الذي نرى أن الشاعر قد بنى عليه نصه كله، معنى ومبنى، وسنعمل على تتبع مختلف تجليات هذه الثنائية كما بدت لنا في النص، غرضنا من ذلك الوقوف على خصائص المنزلة التي يتوق إليها الشاعر ويواعت ذلك من جهة، وسمات المنزلة التي هو فيها ولكنه يروم التخلّص منها دون أن ينجح في ذلك من جهة ثانية، وكيف انعكس هذا التقابل بين "المنشود والموجود" على مستويات النص فكان في صياغته وفي معانيه قائما على الثنائية غير المتساوية الطرفين كما أشرنا إلى ذلك.

إن أول ما يبالعنا في هذا النص عنوانه ، وهو عنوان من وضع الشاعر نفسه، وقد سار رشيد أيوب في نصه هذا على ما درج عليه جلّ الشعراء في العصر الحديث من وضع عناوين لنصوصهم، وإن اختلفت الدواعي إلى ذلك كما سنبينه في الباب الذي نعهده للحديث عن مباني الشعر وأصناف صياغته لدى جماعة الرابطة القلمية، وقد ورد عنوان نصنا هذا- من جهة الأسلوب البلاغي - في صيغة الخبر: "إن لفظ" النسر "يصلح أن يكون مبتدأ في جملة اسمية أو خبرا لمبتدأ محذوف (هو النسر)، فإن ذهبنا إلى أنه يمكن أن يكون مبتدأ قلنا إن الأصل في المبتدأ أن يكون مطلقا يحتمل ما لا حصر له من الأخبار مثل قولنا : النسر-

طائر كاسر

أو النسر ضخم الجناحين

أو النسر ذو منقار معقوف

أو النسر

وفي هذه الحالات جميعا كما في حالة تصوّرنا "النسر" خبرا لمبتدأ محذوف فإن ما يتبادر إلى وهم القارئ هو أن الشاعر سيحدثنا عن "النسر" بوصفه أو بذكر بعض خصائصه أو بسرده بعض الحكايات المتعلقة به، وهذا الحديث- كيفما جاء - يندرج في باب "الخبر" من حيث الأسلوب البلاغي، ولكن ما تبادر إلى وهم القارئ من توقع نص على "الخبر" سرعان ما يعدل به الشاعر إلى أسلوب الانشاء بمجرد أن يتجاوز العنوان إلى أول بيت في النص، ويتجلى الانشاء في " النداء" الذي يأخذ بطرفي النص بدءا ومنتهى ويخترقه اختراقا :

- هات حدثنا بآيات الطيور أيها السلطان

- أيها الجبار

-أيها السابح في بحر الخيال

- ملك الأطيّار بلغت للمنى

- يا أبا الأحرار

فالانتقال من " الخبر "في العنوان إلى " الانشاء "في النص كله يجعل النص قائما على ثنائية (الخبر /الانشاء) ولكنها ثنائية على غير تساو بين طرفيها إذا ما نظرنا إلى "كمية" الكلام في العنوان لفظة واحدة والنص .

وإذا ما بقينا في حدود هذه الملاحظات التي يثيرها فينا النصّ من جهة بنيته العامة، قبل الخوض في تفاصيل معانيه، رأينا أيضا أن العنوان : "النسر" لفظ لا يقبل الحديث عنه إلا باستعمال ضمير الغائب (هو)، ولكن توقّع القارئ يخيب مرّة أخرى، وقد خرج الشاعر عن العادي المألوف في استعمال اللغة إلى استعمال قريب من " الالتفات "وإن كان هذا الأسلوب عند النقاد القدامى أسلوبا يتخلل النص وإذا بالنسر "ينتقل كما أراد له الشاعر من " الغيبة "إلى" الحضور "ويتجلى ذلك في الخطاب الذي يوجهه" متكلم "إلى" هذا السلطان":

هات خیرنا

فثنائية الغيبة والحضور - إذن ثنائية قام عليها النص أيضا ولكنها ثنائية على غير تساو بين طرفيها، إذ أن نسبة ضمير الغائب- في النص كله - أقل بكثير من نسبة الضمائر الدالة على الحضور (المتكلم المخاطب).

ولكن هذه الثنائية - في حقيقة الأمر تخفي ثنائية أخرى هي ثنائية المتكلم والمخاطب: فقد انقلب "النسر" الغائب إلى نسر مائل أمام متكلم يناديه ويناجيه بل يمجّده ويتوق إلى بلوغ منزلته ويبغي التشبه به: " فكلانا طائر"، بيد أن هذه الثنائية أيضا قد أقيمت على غير تساو، ذلك أن ما خصصه الشاعر من كلام عند الحديث عن" المخاطب "أوفر ممّا خصّصه للحديث عن" المتكلم": فقد خصّص للطائر

ثلاث مقطوعات، بينما لم يخصص للشاعر سوى مقطوعة واحدة أودون ذلك، ولعل هذه الملاحظات الشكلية الأولى التي أوقفنا على ثنائية الخير والانشاء وثنائية الغيبة والحضور وثنائية المتكلم والمخاطب، وهي ثنائيات قد قامت جميعا على عدم التساوي بين طرفي كل منها، ملاحظات يعسر المرور بها دون العمل على استجلاء ما يمكن أن يكون لها من الدلالة بالنسبة إلى معاني النص من جهة وبالنسبة إلى المنطلقات الفكرية التي صدر عنها الشاعر في كتابته نصّه هذا من جهة أخرى.

أما إذا انتقلنا إلى النظر في النص من جهة الصور التي توصل بها الشاعر إلى إيلاخ ما يروم إبلاغة - والصورة هي الأساس المكين الذي يبنى عليه الشعر لأنها الوسيلة التي يتجلى فيها فعل الشاعر في اللغة، فإننا نرى الشاعر قد اعتمد في الأغلب الأعم - نوعين من الصور: صور قائمة على علاقات التشابه وصور قائمة على علاقات التداخي . فأما الصور القائمة على علاقات التشابه فهي صور أساسها التقريب بين نظامين مختلفين في أصل وضعهما، مثل قولنا: هذه البنية كالزهرة ويكون التقريب بأخذ بعض صفات النظام الثاني (المشبه به) واضفائها على النظام الأول (المشبه)، وأما الصور القائمة على علاقات التداخي فهي صور لا نبرح فيها النظام الواحد ولكننا نسمي فيها الأشياء بأسماء فيها من القرائن ما يرشد إلى الاسم الأول فالصور القائمة على هذا الأساس هي الكناية والتعريض والتلويح الخ ... ويرشدنا النظر في الصور التي استعملها الشاعر في نصّه هذا إلى أنه نص يقوم على هذه الثنائية ثنائية التشابه والتداخي: فقد استعار للنسر القدرة على "الحديث" "هات حدثنا كما استعار له أيضا" الانصات إلى رنة الأفلاك " (واستعار الرنة للأفلاك) واستعار له السباحة في بحر الخيال (واستعار للخيال بحرا) إلى غير ذلك من الاستعارات التي لو أردنا استقصاءها لطلال بنا الحديث ولكن الشاعر في سياق الصور القائمة على أساس التداخي لم يكذب يذكر غير بعض الكنايات : أيها السلطان، أيها الجبار، لك ملك، وقفة كلها أشعار، فهي إذن ثنائية أخرى على غير تساوي بين طرفيها، مثل سابقاتها، لسنا نراها اعتبارية في النص ودلالاته، وإن كنا لا نعي بهذا أن الشاعر قد قصد إلى كل ذلك قصداً، واجتهد واعيا في إخراجه على هذا النحو .

ثم إن النظر في الصور يقضي بالنظر أيضا في مصادر الصورة وتبين مجال التصوير، فإذا ما توقفنا عند هذا الباب ألغينا جل صور النص مستقاة من الطبيعة، قليلة التعرض لعالم البشر، فعناصر الطبيعة (ملك الأطيّار - النسيم - الذرى - الليل - الأفلاك - الجو المطير - الليالي السود الخ). تغلب العناصر التي تنتمي إلى عالم البشر (مسجون، مذهب الناس، محزون، قيدوا، دنيا، مال) فتتكشف لنا بذلك ثنائية جديدة تضاف إلى ما سبق من الثنائيات، وهي أيضا على غير تساو بين طرفيها، ويزداد هذا الانحراف في التساوي وضوحا إذا اعتبرنا وظيفة الصور في هذا النص، وهي وظيفة أساسها التحويل: فقد بدأ النص بالتشخيص، أي بتحويل الطائر إلى شخص يخاطبه الشاعر، وينتظر منه جوابا أو خيرا :

هات حدثنا بآيات الطيور

وقد تواصل ذلك التشخيص عبر الخطاب في المقطوعات الموالية إلى مطلع المقطوعة الرابعة :

- من ترى أنباك أسرار النعيم

- أنت حر شاعر أنت أمير

- ملك بالأطيّار بلغت المنى

غير أن هذا التشخيص ينقطع عند المقطوعة الرابعة ليعوضه تحويل من نوع آخر، هو تحويل الشاعر إلى عنصر من عناصر الطبيعة :

فكلنا طائر لكن أنا

طائر مسجون

وننتيّن - مرة أخرى - أن هذه الثنائية التي طبعت وظيفة الصورة في هذا النص ثنائية قائمة على غير تساو، فاحتل التشخيص من النص أكثر من ثلاثة أرباعه.

تلك إذن جملة من الملاحظات سقناها لانها- فيما نقدر - حرية بارشادنا إلى معاني النص ودلالاته، وإلى تبين ما نسعى إلى الوقوف عليه من تصوّر جماعة الرابطة القلمية الشاعر حدًا ووظيفة بالنظر في بعض النصوص الشعرية .

إن الخطاب الذي قام عليه النص خطاب يسير في اتجاه عمودي: فالشاعر المقيد -قيوده قيدوا منه الجمال

قيدوا الأفكار

يخاطب - وهو في سجنه الأرضي بين الناس -النسر في عليائه بين الذرى، خطابا هو إلى المناجاة والشكوى أقرب منه إلى الخطاب العادي، وما من شك في أن تلك المناجاة تخفي رغبة وتوقا: رغبة في الانعتاق وتوقا إلى منزلة هذا "الشاعر الحرّ الأمير "ولعلّ ذلك التوق وتلك الرغبة ممّا يفسّر غلبة الحديث عن الطائر (النسر) في النص على الحديث عن الشاعر .

ولكن يظل أمر هذه الثنائية، ثنائية الطائر والشاعر، إذا ما تجاوزنا حدود الملاحظة، أمرًا يبعث على التساؤل عن السبب الذي قد يكون كامنا وراء انشاء هذا النص علي النحو الذي ورد عليه، ولعلنا لا نجازف إن قلنا إن صورة الشاعر تبدو على تناقض مع صورة النسر في هذا النص: فحيث كان الطائر منطلقا" والذرى مأواه "كان الشاعر مقيدا في دنيا بشر لا يفهمون أصداء نفسه ولا يدركون ما يتلجج في صدره من المطامح، وحيث كان النسر متميزا عظيما جبارا عليما بأسرار النعيم، شبيها بالملائكة السابحة في الأجواء العليا لا تشدها أمراس إلى الأرض ولا تخضع لمواضع البشر القائمة على العقل والمنطق، كان الشاعر تائها" في الليالي السود " حائرا ينشد السرّ ولا يبلغه، قاصرا مسجوننا مكبلا، وحيث كان الطائر الحرّ الأمير سابحا في بحر الخيال بعيد الدار ينعم بما يتردد في نفسه من الأخيلة والرؤى وبما يعرض له من أفانين الجمال تطوف به الأفلاك وتحاوره النجوم في مدى لا يحده حدّ، كان الشاعر مقيد الأفكار لا يجد إلى التمتع بالجمال سبيلا ، إذ" ليس له عن مذهب الناس غنى" بما في ذلك المذهب من العادات والتقاليد أو بما فيه من الوقوف عند حدود ما لا يختلف فيه اثنان اختلافا جوهريا.

ولكن هذا التناقض بين صورة النسر في النص وصورة الشاعر ليس في حقيقة الأمر سوى تناقض بين وجهين لعملة واحدة، هما الموجود والمنشود : فلئن كان الحديث عن الشاعر في هذا النص حديثاً يشمل المعاني التي ذكرنا (الضعة والقيد والقصور والسجن والحيرة الخ...) فإنه حديث عن الشاعر كما هو بين الناس وكما يشاؤون له أن يكون: أرضيا لا ينصت لأصداء روحه ولا يجمع بخياله بقدر ما يصغي لصوت العادة والعقل ويقف عند حدود واقع يكون فيه " المال بالمال"

كما يكون مقوذاً برغبات غير التي تملئها عليه نفسه أو يملئها هو عليها، كما فعل جبران إذ قال [رمل] :

هو ذا الفجر فقومي ننصرف عن ديار ما لنا فيها صديق
ما عسى يرجو نبات يختلف زهره عن كل ورد وشقيق
وجديد القلب أنى يأتلف مع قلوب كل ما فيها عتيق⁽⁶²⁾.

أما الحديث عن النسر، فحديث عن المنشود، أو هو حديث عن المنزلّة التي يرومها الشاعر ويرى نفسه حقيقة بها . فلئن تحكمت صورة النسر في النص كله تقريباً وصارت صورة الشاعر تابعة لها بل نابعة منها فلأن غرض الشاعر الحديث عما يصبو إليه، وتقديم صورة الشاعر كما ينبغي أن تكون في تقديره، وإذا النص حديث عن النسر كأنه وصف له وليس كذلك لأن النسر ما هو إلا رمز الشاعر الحرّ الطليق :

أنت حرّ شاعر أنت أمير

وإذا الشاعر، بخياله أو بحلمه، يتجاوز حدود الواقع الذي يكتبه فيخاطب النسر خطاباً يجعل النص قريباً من أدب الخوارق أو العجائب وفي ذلك سمة أخرى من سمات الرومنطيقيين يطلقون العنان لأحلامهم فيصوغون ما تنوq إليه نفوسهم وقد أرسلت لا يكبح جماحها شيء لتعبّر عن أحلام يقظتها لا باعتبارها- في نظرهم -

(62) جبران، البدائع والطرائف قصيد البلاد المحبوبة، المجموعة الكاملة، ص. 599.

جنونا، بل باعتبارها حقيقة النفس وقد تعرّت من أقنعة العادة واسترسلت مع الخيال يأخذ بيدها ويقنعها أن الحقيقة ليست سوى تأويل من تأويلات كثيرة ممكنة ، ألم يكتب الشاعر الفرنسي فيكتور هوغو " V. HUGO يقول : "إن سكنى الحلم والخيال ملكة يختص بها الانسان"⁽⁶³⁾، فهل نعجب- إذن -إن رأينا رشيد أيوب يخرج عن حدود ما اعتاده الناس فيخاطب النسر- كما لو كان سليمان الحكيم يفهم لغة الطير - ويتماهي به (كلانا طائر / أنت حرّ شاعر)، كأنه في لحظة من لحظات الكشف الصوفي التي تكون الحقيقة فيها غير "الحقيقة" التي تعارف الناس عليها أو نشدوها، أو كأنه في حلم يكسر به حدود الواقع ليخوض في فيض من الشعور والاحساس لا يمكن أن يبلغه لو لا ذلك الخيال يأخذه على أجنحة اثيرية تجعله يتشبه بالنسر فيرده إلى العالم الذي" انحدر "منه وهو عالم لا تطوله الحواس ولا يدركه العقل، بل يظل مثاليا، خياليا، محجّبا، يتوق إليه الشاعر ويدركه بعينه الباطنية أو بحدسه، ويتمثله وقد استوى أمامه بعد أن اقتنع أن حياة الناس هي إلى الموت أقرب فلن يتمكن فيها من التعبير عن الواقع الذي يروم تأسيسه فينتهي إلى عالمه الباطني وقد تمثّل له نمرا يعوّض فيه الخيال الحقيقة بعد أن استقرّ النشاط بين عالمه الباطني وعالم الناس وانبتق في ليل اللاوعي نور يهديه - ولا يهدي سواه - ينطبق عليه قول فريدريك شليغل F. Schlegel (1772-1829) وهو من رواد الرومنطيقية الألمانية ومن جماعة الشعراء الذين ألفوا حلقة إيبينا (Le cercle d'Iéna) إنما يعد روحانيا كل من ليس يحيا إلّا في ما لا يرى، وكل من لا يعتبر للمرئي من الحقيقة إلّا ما لصور المجاز منها⁽⁶⁴⁾ وبذلك نرى للّيل لدى رشيد أيوب - كما هو لدى جلّ الرومنطقيين - من الأهمية ما ليس له في الأدب " الكلاسيكي " :

ففي الليل تتفتح الحواس الباطنية، وفي " الليل البهيم، يسمع رنة الأفلاك"، وفي الليل تتطلق النفس من عقال ما يبديه النور للأبصار لأنها عندئذ تبصر بنورها الباطن الذي يكشف لها ما لا يكشفه نور الشمس، فتغدو الحقائق خاضعة لمنطق غير منطق الحواس، وتمحي " الحقائق العامة " لتدع المجال لحقائق الشاعر الخاصة

(63) Cité par Gusdorf, Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p, 343.

Lacoue- Labarthe (Ph) et Nancy (J.L.) : L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1978, p. 206.

به، وفي الليل تمحي الرؤية وتستقرّ الرؤيا ويفتح الفضاء الفكري وتتفتح رغبات الروح الحقيقية فتنهفو إلى اللامحدود، إلى المطلق فيلتذ الشاعر بوحده وانعزاله :

نسب ما بيننا بالاعتزال مع بُعد الدار

وهو - إلى ذلك - يبحث عن شبيه أو عن نظير يفهم أصداء روحه، و"أين في القفر الصديق" على حد قول أبي ماضي⁽⁶⁵⁾، أو مرددا قول جبران " : الحياة جزيرة في بحر من الوحدة والانفراد ، الحياة جزيرة صخورها الأمانى وأشجارها الأحلام وأزهارها الوحشة وينابيعها التّعطش، وهي في وسط بحر من الوحدة والانفراد حياتك يا أخي جزيرة منفصلة عن جميع الجزر والأقاليم ومهما سیرت من المراكب والزوارق إلى الشواطئ الأخرى، ومهما بلغ شواطئك من الأساطيل والعمارات فأنت الجزيرة المنفردة بالأمها، المستوحدة بأفراحها ، البعيدة بحنينها المجهولة بأسرارها وخفاياها " (66).

لعلنا لم نخطئ الصواب حين ذهبنا إلى أن هذا النص - نص رشيد أيوب - من تجليات الرؤية التي شاعت بين شعراء الرابطة القلمية في تصوّرهم الشاعر من حيث توقه إلى المطلق وانعتاقه من بوتقة الواقع الذي عبّر عنه في البيت الأخير من نصه وهو بمثابة الخرجة في الموشح ، وقد تحدثنا عن أهميتها عند تناولنا نص أبي ماضي العميان.

هي دنيا كلّها مال بمال يا أبا الأحرار

هي دنيا تقعد به عن مطامحه ، وتجعل قلبه محزونا وقد قيد الناس منه الخيال والجمال والأفكار فإذا هو طائر مسجون، يناجي الطائر الآخر الحرّ المنعق كما ناجاه جبران بقوله مجزوء [الرمل] :

ليبتئى مثلك حر من سجون وقيد

(65) إيليا أو ماضي، الجداول، قصيد : المماء، ص. 57.

(66) جبران، البدائع والطرائف، فصل الوحدة والانفراد، المجموعة الكاملة، ص. 570.

ليبتسي مثلك روحا في فضا الوادي أطير
أشرب النور مداما في كؤوس من أثير⁽⁶⁷⁾

لذلك رأينا في هذا النص بيانا رومنتيقيا عن صورة الشاعر كما يراها رشيد أيوب وكما بدت في نصوص أخرى شعرية ونثرية مما كتب جماعة الرابطة القلمية : فما الشاعر عندهم إلا ذلك الملك أو الجبار أو ذلك النبي الذي وقف على أسرار النعيم فراح ينبئ الناس بها وقد تجاوز بخياله حدود " الجاذبية الأرضية " بقوانينها الصارمة، وخلق كطيف النسيم حرا طليقا يصغي إلى عرائس الجن أو يفهم لغة الطير مثل سليمان، ويبشر - من خلال ذلك كله بعالم ملؤه الجمال والمحبة والخيال والاصغاء إلى خلجات النفس، ولما كان شاعرنا يروم الخلاص من موجود يراه مقيدا آماله، قاصرا دون ما تتوق إليه أشواق نفسه، ويروم بلوغ مثال ينشده ويحقق به ما عجز عنه واقع، غلب المثال في النص على الواقع وطغى المنشود على الموجود واقتربت الصورة التي يسعى إلى تحقيقها بالفاعلية بينما ظلت صورة الواقع المزري الذي يروم الشاعر الانعتاق منه مطبوعة بالمفعولية في المستوى النحوي من نصنا هذا واختل التساوي بين طرفي هذه الثنائية كما اختل في سائر الثنائيات .

تلك إذن بعض العلامات التي نعتقد أنها كفيلة بأن تهدينا إلى تناول شعر الرابطة القلمية على أساس نتجاوز به الوصف إلى محاولة التعليل والتفسير فنتخطى الظاهرة الشعرية إلى الأسباب الكامنة وراءها، وعلى أساس نتجاوز به المنهج التحليلي الذي يقف عند الجزئيات إلى منهج تأليفي يساعدنا على تبين النسق العام الذي يستند إليه هذا الشعر .

وقد عملنا على تأكيد أن شعر الرابطة القلمية لا يمكن أن نعرله عن التحول العميق الذي طرأ على المجتمع العربي في مختلف المجالات و نتيجة الظروف الموضوعية التي شهدتها الأقطار العربية بفعل " التدخل " الأوروبي فيها على

(67) جبران، المصدر السابق، قصيد : الشحرور، المجموعة الكاملة، ص. 607.

صعيد الاقتصاد والسياسة (وما دعا إليه ذلك من غزو عسكري أحيانا كثيرة) وعلى صعيد المجتمع والفكر والثقافة أيضا (وما من شك في أن تعميم التعليم قد لعب هنا دوراً أساسياً) كما سعيينا إلى بيان أن الرابطة القلمية ليست سوى حلقة في سلسلة من التحولات الأدبية التي شهدتها الأقطار العربية منذ "عصر النهضة"، وأكدنا أن هذا الشعر، شعر الرابطة القلمية، لا يمكن النظر إليه بمعزل عن مختلف "حركات التجديد" التي ساهمت - بصفة مباشرة بالمعاوضة أو بصفة غير مباشرة - بالاعتراض - في بلورة رؤاها وتحديد أهدافها .

فما من شك في أن تصدّع البنى التقليدية، خاصة في المجتمع والثقافة - قد أسهم بدور عظيم في انبثاق جملة من المواقف والرؤى لم تكن شائعة من قبل، لأن ذلك التصدّع قد أورث لدى عدد من المثقفين إحساسا بالتفرد وشعورا بالقطيعة والوحدة الروحية، فأدى كل ذلك إلى رغبة جامحة لديهم في إعادة النظر في ما استقرّ من القيم واستتب قرونا فراخوا يُعملون فيه معاولهم ليقيموا على أنقاضه "قيما" يرونها توافق عصرهم أو تطمئن إليها نفوسهم فكان مبدأ "الهدم والبناء" لذلك شائعا بين عدد كبير من المثقفين وإن اختلفت بهم المشارب وتباينت المنطلقات ولعلنا لا نتوصل إلى الوقوف على بعض ما يفسّر مذهب الرابطة القلمية في الشعر إن لم نلنقت إلى خصائص الإطار الثقافي الذي طبع عددا من البلدان العربية منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر وإن لم نلنقت كذلك إلى ما حصله عدد من أعضاء الرابطة من الثقافة، سواء في بلدهم أو خارجه، ولذلك أشرنا إلى بعض من تأثر بهم نعيمة أو جبران أو غيرهما، غرضنا من ذلك بيان أن هذه الجماعة في انتلافها وتجانس رؤاها وحرصها على اختيار من ينتمي إليها كانت في غير نشار مع التيارات الفكرية والأدبية التي كان لها صدى زمن تكوّناتها، فلا غرابة -عندئذ في أن نذهب إلى أن الرابطة تتدرج في ذلك التصوّر الجديد للأدب ووظيفته، وإلى أنها عضدت الرؤية الجديدة التي تعود أصولها إلى الفترة السابقة، ولعلّ في ذلك ما يفسّر ولو بعض التفسير - المذّ الذي لن يعرف جزرا، وقد عبّر جبران عن ذلك في فصل بعنوان "العهد الجديد"، كتب فيه: " في الشرق اليوم فكرتان متصارعتان : فكرة قديمة وفكرة جديدة . أما الفكرة القديمة فسُتغلب على أمرها لأنها منهوكة القوى محلولة العزم وفي الشرق يقظة تراود النوم، واليقظة

قاهرة لأن الشمس قائدها والفجر جيشها وفي حقول الشرق- ولقد كان الشرق بالأمس جبانة واسعة الأرجاء - يقف اليوم فتى الربيع مناديا سكان الأجداد ليهبوا ويسيروا مع الأيام . وإذا ما أنشد الربيع أغنيته بُعث مصروع الشتاء وخلع أكفانه ومشى⁽⁶⁸⁾.

فمذهب جماعة الرابطة ليس فريد عصره ولا نسيج وحده، وإنما هو جزء من تلك "الفكرة" التي عملت على ربط الأدب بالحياة في بعدها النفسي قبل كل شيء، وعلى الدعوة إلى إنشاء عالم تسوده قيم تعود بالإنسان إلى " فجر الحياة" ليصغي إلى أصوات نفسه التي كبتتها مواضعات وقوانين "أفسدت" روحه وعكّرت صفو أحلامه وقعدت بخياله عن التحليق بحرية في مدى لا يحده حد.

ولذلك كانت بعض نصوصهم الشعرية بمثابة "البيانات" يتحدثون فيها عن الشاعر ووظيفته في ردّ الإنسان إلى طفولته الأولى، وتعيده على الانصات إلى "أشواقه التائهة" وحمله إلى عالم اثري يأخذ فيه الشاعر بيده ويرود له مجاهله ويبصره بما فيه من السحر والفتنة، فعله في ذلك فعل من أوتي كنوز الحكمة وانكشفت له سبل المعرفة الحق.

(68) جبران، البدائع والطرائف، فصل : العهد الجديد، المجموعة الكاملة، ص. 566.

الباب الثالث

* عطش الأرواح

* عنوان قصيدة لإيليا أبي ماضي (الديوان ص. 122).

تمهيد :

تبيّن لنا، من خلال ما ذكرنا من الاشارات المتعلقة بأسس الرؤية التي كانت تفقد خطى شعراء الرابطة القلمية، كما تبيّن لنا من خلال النصوص الشعرية التي فصلّنا القول في بعضها وذكرنا أنّها بمنزلة "البيانات "حول الشعر والشاعر، حدّا ووظيفة، أن أصحاب جبران سعوا جاهدين- كما سعى الشعراء الرومنطيقيون قبلهم -إلى تركيز تصوّر جديد للشعر والشاعر، أساسه تحويل الشعر عن الأغراض التقليدية إلى الحديث عن النفس وأشجانها وتقلّب حالها واختلاج مشاعرها والعمل على تبيين مطامحها واستشراف عالم تصبو إلى إقامته يكون خلوا من المتناقضات التي تطبع عالم الواقع اليومي، في إطار يكون للحلم فيه السلطة العليا، فيعيد بناء الواقع على أساس فردي يرتفع- في الوقت ذاته -إلى مرتبة المطلق، وقد تجرّد عن المعايير القبلية الشمولية التي فرضها العقل وسادت الكون قرونا رغم ما يطبعها من قصور عن إدراك الحقائق الكلية التي لا يقف على كنهها إلا من أوغل في نفسه فنظر في أطوارها واجتهد في فهم أحلامها و"جنونها"، متوسّلا في ذلك الخيال، اذ هو الكفيل وحده - بالتربع على عرش مملكة الباطن التي يقف العقل أمامها عاجزا كسيحا .

غير أن الشاعر الذي يستنّ هذه السنة المبتدعة، شاعر يتخطى حدود ما رسم للشاعر- في المنظور التقليدي - من الحدّ والوظيفة، ويصير- من حيث الحدّ -شاعرا ذا "رويا"، أو كائننا متميّزا لا يدرك ما في نفسه عبر النظر فيما حوله، بل يدرك ما حوله عبر النظر في نفسه، لأنّه يذهب إلى أنّه لا يمكن اختزال حقيقة الانسان وحقيقة الكون في عدد محدود من الضوابط والمفاهيم والنظريات، لأن مصدر تلك الحقيقة الأول، إنما هو النفس وما يعترّيها من الفرح والهّم أو ما يخالجها من الحلم والحدس، ويكفي الاصغاء إلى كل ذلك لبلوغ المعرفة التي قصر دونها العقل، فسعى إلى تغطية قصوره بنظريات صاغها متوهّما أنّها تحقّق له السلطان الشامل والديمومة المطلقة، ولكن الأمر- في نظر الشاعر الداعي إلى سبيل النفس - بعيد عن أن يكون على ما توهم العقل .

بيد أن هذا الشاعر الذي تتكَبَّ السبل المألوفة في تصوّر "حدّ الشاعر"، تصوّرًا يضعه في انسجام تام والرؤية التي تجعل "العقل" إمامًا لا إمام سواه والذي دعا- مقابل ذلك -إلى تصوّر يكون الشاعر فيه الرائد إلى معرفة من نوع مختلف عن المعرفة العقلية، شاعر تغيّرت وظيفته حتماً، بموجب ما يدعو إليه وبموجب ما أقدم عليه من "معارك" يروم منها اكتساب أتباع ينزعون عنهم الاطمئنان إلى حقائق العقل التي عدّت "شكالية" متحجرة، لا مكان فيها لاختلاف الذات وتميّزها، فكأنّها تغريب للذات وتمويه للحقائق الباطنة باعتبارها تردّ كلّ الذوات -بالغة ما بلغت من الاختلاف -إلى مفاهيم وقواعد مشتركة، فتأقوا إلى إبدال حقائق العقل بيقين جديد دونه عقبات لأنه يقين لم يعتده الناس ولا ألفوا مسالكه ولأنه يقين يدعوهم إلى الإصغاء إلى غير ما دأبوا على الإصغاء إليه حتّى تتكشف لهم عوالم ظلت محجوبة عن أعينهم الباطنية التي تهديهم في لجج النفس ومجاهل الباطن، وعلى هذا النحو قدّمت النفس على العقل، وأضحى الفضاء الموضوعي المعقلن يباباً وقحطاً إذ جفّ معينه وصار سطحا لا قاع له، وانعقدت فيه الصلات على أساس المواضعات والقواعد الباهتة التي لا تدع مجالاً للمجهول أو اللانهائي، وقد خالت أنها امتلكت أسرارهِ وفازت بجوهر حقائقهِ، فإذا سمة الشاعر الأولى أن لا ينسج على مثال سابق، وإذا هو "الوسيط بين قوّة الابتكار والبشر، وهو السلك الذي ينقل ما يحدثه عالم النفس إلى عالم البحث".⁽¹⁾ فلا غرابة في أن نرى وظيفة الشاعر تغيّرت، وقد تغيّر حدّه، كما رأينا، ولا غرابة في أن نرى جبران يقول:

"أعني بالشاعر كل مخترع، كبيراً كان أو صغيراً، وكل مكتشف، قوياً كان أو ضعيفاً، وكل مختلف عظيمًا كان أو حقيراً، وكل محبّ للحياة المجردة إماماً كان أو صعلوكاً، وكل من يقف متهيّبا أمام الأيام والليالي، فيلسوفاً كان أو ناطور كروم أما المقلّد فهو الذي لا يكتشف شيئاً ولا يخلق أمراً، بل يستمدّ حياته النفسية من معاصريه ويصنع أثوابه المعنوية من رقع يجرّها من أثواب من تقدّمه"⁽²⁾.

(1) جبران، البدائع والطرائف، فصل : مستقبل اللغة العربية، المجموعة الكاملة، ص. 560.

(2) المصدر نفسه، والصفحة ذاتها.

غير أنّ تحوّل الشاعر من الوظيفة التي كانت له طوال قرون، وهي وظيفة رأى بعض الدارسين قرابة بينها وبين وظيفة "النديم"⁽³⁾ في الحضارة العربية الإسلامية إلى وظيفة هي أشبه ما تكون بوظيفة "النبي" تقتضي تحوّلًا في علاقته بمن حوله من الناس، وهي علاقة كانت في الغالب مطبوعة بالانسجام والائتلاف حتى استقرّ في أذهان كثير من الناس مثل اليقين بأنّ الشاعر "لسان المجموعة" يتحدّث عنها، إلى علاقة لعل أبرز سماتها التباين والاختلاف، إن لم نقل الاعتراض على ما يعتبره الناس من حوله حقائق ثابتة لا يتطرق إليها شك ولا يشوبها باطل وما من شك في أن هذا التحوّل في علاقة الشاعر بالناس سيؤدي بالشاعر إلى الابتعاد عن أسس الرؤية التي أقام عليها الناس عالمهم وحقائقهم ويؤدي به أيضا إلى البحث عن أسس جديدة يبني عليها هو رؤية جديدة مختلفة تكون سنده في سعيه إلى ابتداع كون مختلف ذي قيم لا تماثل قيم الناس من حوله، ينطلق في ذلك من النظر في منزلته بين الناس، فيلغي الغربة ميسمها والحنين إلى ما افتقد من سعادة مشغلها، يشد كل ذلك ضرب من القلق والحيرة يتنازعان روحه فيبعثان فيه التأمل في نفسه وفي الكون من حوله عساه يدرك ما دقّ من خفيّ الأسباب التي قعدت به عن بلوغ ما تشاقه روحه وتطمح إليه، وعسى أن يترأى له سبيل النجاة فيتحقق له كون يستعويض به عن هذا الكون الذي لم يفهم الناس فيه أصداء نفسه ولا تبيّنوا الأساس الذي يدعّوهم إلى البناء عليه.

S. MOREH : Modern Arabic Poetry, op, cit, p : 52. (3)

الفصل الأول

ليل الأشواق*

1- الغربة والحنين :

ليس الحديث عن معاني الغربة والحنين في شعر جماعة الرابطة القلمية مبتدعا مبتكرا، ذلك أن أغلب من درسوا هذا الشعر لفتوا النظر إلى تلك المعاني، من حيث كونها- في وجه من وجوها - تعبيراً عن تعلق أولئك الشعراء بسوريا ولبنان، وعن " أثر الشرق في شعرهم" (4) "أو من حيث صلة تلك المعاني بالحنين والهرب"، الحنين إلى الطفولة وإلى الوطن المأذي بحدوده الجغرافية"، على وجه الخصوص، دون التوسع في الحديث عن الحنين " إلى العالم النوراني الذي تشع فيه "نار إرم" (5) "أومن حيث هو" حنين إلى الأوطان" (6) "تخلّج به نفس المهاجر المغترب، وما من شك في أن توقف الدارسين عند هذه المعاني دليل على أنها متواترة في شعر الرابطين تعترضنا في شعر رشيد أيوب كما تعترضنا في شعر أبي ماضي، ونلقاها في شعر ندره الحداد كما نلقاها في شعر ميخائيل نعيمة، وإن كانت طرق التعبير متباينة بسبب التباين المعروف بين الواحد منهم والآخر دون أن يمس ذلك الاختلاف جوهر الرؤية الشعرية ولا تصوّر الشعر ماهية ووظيفة.

ولعلّ في هجرة شعراء الرابطة من موطنهم الأصلي إلى الولايات المتحدة الأمريكية بعض التفسير لما كانوا يعبرون عنه من إحساس بالغربة في ذلك الوسط الذي نزحوا إليه، ولعلّ فيها أيضا بعض التعليل لما كانوا يتحدثون عنه من جيشان

(*) هو عنوان قصيد لأبي ماضي، انظر ديوان أبي ماضي، ص. 780، وهو عنوان يتكرّر أيضا بنعت جبران الليل بأنه ليل الشوق والتذكّر، انظر، العواصف، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 383.

(4) نادرة جميل السراج، شعراء الرابطة القلمية، ص.ص. 187 - 228.

(5) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر، ص.ص. 117 - 129.

(6) محمد عبد الغني حسن، الشعر العربي في المهجر، ص.ص. 34 - 37، عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص.ص. 81 - 90.

الحنين في نفوسهم إلى وطن طفولتهم وشبابهم الأول، وقد غمر نفس هذا الشاعر منهم أوداك إحساس بالضيق أو شعور بعدم الانسجام مع محيطه الجديد، ذلك أنه من الطبيعي أن يحسّ النازح عن موطنه بأنه صار غريب الدار منبتاً عما حوله ومن حوله لا يشده إليه رابط، فينطلق متحدثاً عما يضطرب في نفسه من الإحساس بالغربة، وهو إحساس يلح عليه في يقظته ومنامه : [رمل]

عطري يا زهر أذيال الرياح إن سرت فوق الرياض القشيب
أو دعيها كلما لاح الصباح أرجا يغني به عن كتبي
غربة أمست حياتي وانتزاح ومناجاة ورعي الشهب

فإذا ما لاح للصبح عمود بعد ليل كغراب أبقع
قلت في نفسي وللنوم صدود أوحى غربة في مضجعي⁽⁷⁾

ومن الطبيعي أيضاً، أن يرتبط هذا الإحساس بالغربة، في هذا المستوى من الحديث بانكفاء الشاعر على نفسه يخاطبها ويستجلي مكانها ساعياً إلى معرفة سبب ما عراها من اضطراب وشوق أهاجتها فيها بعض الأخيلة والرؤى فأتارت فيها الشوق إلى مواطن طالما ارتادها الشاعر زمن طفولته وشبابه الأول فخفق قلبه ودمعت عينه وأنكر هو منهما ذلك : [مشطور الكامل فالكامل]

يا قلب ما هذا الخفوق وما ترى
في ما توهمه الخيال وصوراً
تبكي كأنك بعض أفئدة الورى
وظننت أنك صرت صلب العود أشجنتك رؤيا يا أبا الجلود ؟

(7) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيد الربيع : ص.ص. 62 - 63.

رفعت لطرفك من مكان قصاص

تحتال بين حدائق وعراض

أعرفت يا قلبي عروس العاصي

محيى أمانينا ومحيا الجود ونعيم راض بالوجود سعيد !

أعرفتها تلك الربوع العالية

ما بين لبنان وبين البادية

...الذكريات وقد برزن علانية

نادين عنك بحسرة المطرود: يا حمص يا بلدي وأرض جدودي⁽⁸⁾

فلا عجب - إذن - من أن نرى الاحساس بالغربة لدى الشاعر من جماعة
الرابطة، يبعث فيه ذكرى بعض المواضع التي نشأ فيها ودرج، ومن أن نرى بعض
المشاهد في موطنه الجديد تذكره بمواضع أو بمشاهد من موطنه الأول، بل قد تلح
عليه الذكرى إلحاحا فتلازمه حيثما ذهب ومهما فعل، ولعلنا نجد في نص ندرة
الحداد الذي عنوانه "كلما" تعبيراً إضافياً عن ملازمة الوطن فكر الشاعر وروحه :
[خفيف]

كلما كنت سائراً في البراري بين صف الورود والأزهار

خلت أني في حمص وسط الدار أو أمام المروج في العُبار

موطن الشيخ عنده والأس

كلما كنت جالسا في المساء قرب نهر في روضة غناء

ورأيت الصفصاف فوق الماء شبه أم تحنو على الأبناء

خلت نفسي في دوحة الميماس

(8) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد أم الحجار السود، ص. 253.

(...) هكذا كلما سررت بأمر لاح في الحال رسم حمص لفكري
فتمنيت أن أرى في العمر تربة أشتي تكون لقبري
عند لفظي الأخير من أنفاسي⁽⁹⁾

بيد أننا إذا ما واصلنا النظر في هذا المستوى الأول من حديث شعراء
الرابطة القلمية عما كانوا يحسون به من غربة في موطنهم الجديد وما كان
يضطرب في نفوسهم من شعور بالحنين إليه وإلى أهله، لا يسعنا أن نغفل عن
ظاهرة طريفة متردة في شعرهم، وهي ظاهرة استحضار ذلك الوطن والحديث
إليه حديثاً هو إلى المناجاة أقرب، وهو حديث نرى فيه الشاعر يجتاز بخياله واسع
المدى ويتخطى شاسع الحدود ويعود إلى وطنه يذكره بذلك الطفل الذي كان فيما
مضى من الأيام خالي البال من الهموم : [مجزوء الكامل]

وطن النجوم ... أنا هنا	حقق ... أتذكر من أنا
ألمحت في الماضي البعيد	فتى غريراً أرعنا ؟
جذلان يمرح في حقولك	كالنسيم مدننا
(...) أنا ذلك الولد الذي	دنياه كانت ها هنا
أنا من مياهك قطرة	فاضت جداول من سنا
(...) كم عانقت روحي ربا	ك وصفت في المنحنى ⁽¹⁰⁾

غير أن مخاطبة الوطن في نعمة تغلب عليها اللوعة والشوق في آن واحد لا
تقف عند هذا الحد من تنزيل الوطن منزلة النجوم، إذ قد تجاوز بعض شعراء
الرابطة الحديث عن الوطن بضمير الغائب والاختبار بما تبعته بعض المشاهد التي
يمرون بها في موطنهم الجديد من ذكرى تأخذهم إلى بعض مواضعه وتجاوز

(9) نذرة الحداد، أوراق الخريف، ص.ص. 114 - 115.

(10) إيليا أو ماضي، ديوان أبي ماضي، بيروت، دار العودة، د.ت، قصيد : وطن النجوم،
ص.ص. 736 - 777.

مخاطبة الوطن قصد تذكيره بأنه "قطرة من مياهه" إلى التركيز على مرتع الصبا
ومناجاة مناجاة تفصح عما يقيمه الشاعر من صلة وجدانية عميقة بمسقط رأسه،
كما فعل رشيد أيوب في قطعة من "الشعر المنثور" وردت في "أغاني الدرويش"
بعنوان : وادي الجماجم يقول فيها :

ما أجملك أيها الوادي مسرحاً لأحلامي

ما أحسنك مجمعا لأشباح ليالي

أيها الراضع من ثدي صنين

الساكّن في حضن الطبيعة

المنتصت لوقع أقدام الدهور المارة أبدا

مرورك في مخيلتي

أنت عميق أيها الوادي

عميق جداً كجراح قلبي

تتصب فيك سيول الأمطار

كما تتصب في صدري الهموم⁽¹¹⁾

إن في الأبيات التي سقنا من شعر أبي ماضي كما في الأسطر التي أوردنا
من حديث رشيد أيوب ما يبيّن لنا ما دأب عليه شعراء الرابطة القلمية من ربط بين
الوطن والطفولة، ومن سعي إلى استحضار الوطن- عبر الخيال والحديث إليه وبثه
ما يتلجج في نفوسهم من الحنين إليه، ومن تفضيله على سائر بقاع الدنيا وقد قوي
الشعور بالحنين بالاحساس بالغربة، والحق أن النصوص الشعرية التي كتبها أولئك
الشعراء يتغنون فيها بوطنهم ويمجدونه ويعلون من شأنه نصوص كثيرة لا يتسع
المجال لاستعراضها جميعا، وهي إلى ذلك نصوص، مختلفة المشارب متباينة
الأهداف، ذلك أنها ليست نصوصا وقفت عند حدود الحديث عن الغربة في المكان،

(11) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص.ص. 158 - 159.

ولو اقتصررت على ذلك لكانت محدودة الطرفة، بل هي نصوص عكست أيضا ما كانوا يحسون به من حنين إلى موطنهم متصل في أعماق ذواتهم بالتوق إلى استعادة انسجام فقده، فكانَ الحنين إلى الوطن استرجاع لذلك الزمن الذي كان الانسجام طابعه قبل أن تغدو القطيعة السمة الأولى لحياتهم في عالمهم الجديد، ولذلك نرى عددا غير قليل من النصوص يمتزج فيها الخيالي بما يبدو من واقع الشاعر في مهجره، وتختلط فيها الذكرى بالحلم والماضي بالمستقبل اختلاطا يبين عن اضطراب الشاعر بين أمله في الرجوع وخوفه من صعوبة تحقق ذلك، كما يبين عن اضطرابه بين ماضيه المشرق، زمن طفولته وشبابه الأول، وقد قضاها في وطنه وبين مستقبله الذي يرجوه تواسلا لذلك الماضي، عبر حاضر مقبت تثقل فيه وطأة الاحساس بالغربة، فاذا الماضي مجموعة من الذكريات وإذا المستقبل جملة من الرؤى يتخطى بها الشاعر واقعه :

هـل يعـــود	عيش قطعناه بتلك الصرود
أوتجـــــــــــــــود	هذي الليالي بانتظام العقود
كـي نــــرود	في سفح صنين مقرّ الجسود
فانـــــــــــــــصفي	أيتها الدنيا غريبا وفيّ
(...) لا بـــــــــــــــراح	من غربة أودت به وانتزاح
ما اســــــــــــتراح	من يرصد الأفلاك حتى الصباح
يا رــــــــــــياح	عودي إذا ما جئت تلك البطاح
شــــــــــــــــــــنفي	سمعي ومن حدثت منهم صفي
تــــــــــــــــــــشتف	روحي بمعناك اللذيد الخفي
يا نــــــــــــوى	إن كان قلبي بالغرام اكتوى
والتــــــــــــوى	ظهري ورثت في المشيب القوى
ما انطــــــــــــوى	بساط آمالي ورب الهوى

والحق أننا لم نتحدث عن هذا الاحساس بالغربة وما يتصل به من الحنين إلى الوطن باعتباره الحدّ الذي وقف عنده شعراء الرابطة في هذا الباب كما ذهب إلى ذلك بعض الدارسين قبلنا، حين كتب يقول إن "شعر الحنين قديم قدم الشعر العربي نفسه" وإلى أن "مجرد الخروج من دار إلى دار أو من بلد ألفه الإنسان إلى بلد جديد عليه (...) لا بد أن يثير في النفس عواطف الحنين والتذكّار، ويبعث في القلب لواعج الحزن والأسى على تلك الديار⁽¹⁴⁾" ذلك أننا لا نقصد من الحديث عن الاحساس بالغربة والحنين بيان "أثر الشرق في شعرهم" وتأكيدهم على السنتّة الشعرية التي يرجعها بعض الدارسين إلى "الوقوف على الأطلال" ثم إلى شعر "الحنين إلى الأوطان وتذكّر الديار"⁽¹⁵⁾ "ولو اقتصر أمرهم على ذلك، لتساءلنا عن مدى طرافتهم فيه، ولكننا تحدثنا عن هذا المستوى من تناولهم الاحساس بالغربة والحنين في شعرهم لأنه مائل فيه لا يمكن للدارس أن يتغافل عنه ولأنه - رغم ما قد يرى من انخراطه في السنتّة الشعرية التي ذكرنا - يخرج عنها من جهة ما يطبعه من بساطة في التعبير تؤدي إلى عمق في الدلالة على ما سنرى ومن جهة ما يتسم به من تداعٍ أساسه تفاصيل وجزئيات يستقيها الشاعر من الحياة اليومية ويتوقف عندها، كما توقف نسيب عريضة - مثلاً - عند "سلة فواكه" رآها عند بقال فأنارت في نفسه ذكرى الوطن وأهله : [بسيط]

في أخت بابل أرض السبي والغربا خرجت أخبط ليلا والرقاد نبا
أرجو تعلقة قلب بيتغي أربا من غربة منحته غير ما طلبا
فضج كفرا على صبرى وإيماني

(...) واستوقفتني على حانوت بقال عيني وقوف مشوق عند أطلال
لسلة ذات اللون وأشكال فيها فواكه لم تخطر على بالي
ثمار كرم وتين فوق رمان

(14) نادرة جميل السراج، شعراء الرابطة القلمية، ص.ص. 187 - 188.

(15) المرجع نفسه، ص.ص. 188 - 190، وإلى هذا الرأي ذهب أيضاً محمد عبد الغني حسن، الشعر العربي في المهجر، ص. 34، ولم يختلف عنهما عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص. 82.

سَلَّ عَلَيْهِ ثَمَارَ الشَّرْقِ أَحْلَاهَا لَمْتَجِرْ عَرْضُوهَا لَالْمَعْنَاهَا
 وَقَفْتُ أَرْقِبُهَا وَالْقَلْبُ قَدْ تَاهَا فِي بَحْرِ ذِكْرِي تَتَادِينِي بِقَايَاهَا
 إِلَى عَصُورٍ خَلَّتْ مِنْ قَبْلِ أَزْمَانٍ
 وَقَفْتُ رَغْمًا وَحَوْلِي النَّاسُ مَا وَقَفْتُ أَرَأَقِبُ السَّلَّ وَالْأَثْمَارَ قَدْ يَبْسُتُ
 كَأَنَّهَا إِذْ رَأَيْتُهَا ذَاهِلًا عَرَفْتُ أَنِّي غَرِيبٌ فَحَيْثُتِي وَمَا نَطَقْتُ
 فَطَارَ قَلْبِي حَنِينًا نَحْوَ أَوْطَانِي⁽¹⁶⁾

وما من شك في أن التوقف عند مثل هذه التفاصيل، وبناء النص الشعري على مثل هذه الجزئيات يضيفان على نصوص شعراء الرابطة- في مجال الحديث عن الاحساس بالغربة والحنين - سمات قل أن نجدها في الشعر المتصل بهذا الباب قبلهم.

ثم إن هذه النصوص التي خلفها لنا جبران وصحبه تكتسي طابعا آخر ينبغي لنا أن لا ننفل عنه لما فيه من طرافة، ونعني به بداية الربط بين الأم والوطن وجعل الأم رمزا له، فقد رسم جبران لوحة خط تحتها: "وجه أمي، وجه أمتي" (17). وذكر نعيمة في سيرته الذاتية، أنه "في اليوم الذي أعلنت فيه الهدنة [إنتر الحرب العالمية الأولى] نزل جبران من" صومعته "ليجتمع بالرفاق وليفرح معهم بانتهاء الحرب، وهل يكون الفرح فرحا إلا إذا شعشت الوسكي في الكؤوس، ودبّ ديببها في الرؤوس؟ ولكن الجيوب خالية من الفلوس . فكيف العمل؟ وفتقت الحيلة لجبران، فأخذ لوحة من" الكرتون "ورسم عليها بالحبر فتاة تحمل علما فضفاضاً، وقد خط عليه هذا البيت: [هزج]

عَلَى أَنْقَاضِ مَاضِينَا سَنَبْنِي مَجْدَ آتِينَا

(16) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : سلة فواكه، ص.ص. 91 - 95.

(17) جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، ص. 525، وقد ورد هذا الرسم إثر فصل عنوانه "لكم لبنانكم ولي لبناني".

وكانت الفتاة تمثل سوريا وقد نهضت من كبوتها الطويلة وراحت تتعم بالحرية وتتطلع بثقة إلى المستقبل⁽¹⁸⁾.

غير أن هذه النصوص - على ما فيها من طرافة - لا نراها كافية في إرشادنا إلى مختلف العناصر التي تؤلف الرؤية الشعرية لدى شعراء الرابطة القلمية، فتعليل حديثهم عن الاحساس بالغربة والشعور بالحنين بأنهم هاجروا إلى الولايات المتحدة، فوجدوا فيها نمطا من الحياة يختلف عما ألفوه في وطنهم تعليل لا نراه كافيا وقد فطن إحسان عباس ويوسف نجم إلى بعض جوانب القضية فخصصا فصلا من دراستهما تتناول فيه: " الحنين والهرب" كتباً في مقدمته: " كل ما قلناه في الفصول السابقة يدعونا إلى أن نتمّ الحديث في هذا الفصل، عن عنصر رومانطقي كبير في الشعر المهجري، هو عنصر الحنين والهرب، ولو كنا نعني بهذا الحنين محض الشوق الوطن إلى الوطن وهو أمر طبيعي في حال أولئك المغتربين، لكفانا أن نشير إشارات سريعة إلى تلك الأحاسيس الحزينة التي تربط بين المغترب ووطنه، ولكننا نعتقد أن ما نعنيه بالحنين، أشمل من هذا وأعمق، لأننا نراه يعمّ فيشمل فكرة الغاب أو العالم المثالي(...) كما يشمل الحنين إلى الطفولة وإلى الوطن المادي بحدوده الجغرافية وإلى العالم النوراني الذي تشعّ فيه " نار ارم " وإلى المجهول والمحبوب وإلى روح الحب السارية في الكون⁽¹⁹⁾. ولكنّ المؤلفين اكتفيا بهذه بالإشارات وأخذهما الحديث في هذا الفصل كله إلى التعليق على بعض النصوص الشعرية من جهة ما فيها من حنين إلى الوطن، ومن جهة طغيان الشعور بالغربة الحقيقية المادية على أولئك المهاجرين، حتى استقطبت شعرهم، دون العودة إلى تفصيل القول فيما وعدا به القارئ .

ولئن كنا لا نختلف كثيراً مع الناقدين فيما أشارا إليه مما يتعلق بالجانب الرومانطقي الذي اتبنى عليه طموح شعراء الرابطة إلى تأسيس عالم مثالي بديل من عالم الواقع، فإننا نود - مع ذلك - لفت النظر إلى مسألة نراها أساسية عند تناول الحديث عن الاحساس بالغربة كما تجلّى في شعرهم، ولعلها تمثل المنطلق الذي منه

(18) ميخائيل نعيمة، مبعون، المرحلة الثانية، ص. 137.

(19) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص.ص. 117 - 118.

بدرت، والقطب الذي عليه تدور، وهي منزلة الانسان من الوجود ومن ثم منزلة الشاعر من الناس ومن الكون. فليس من شك في أن الحديث عن الاحساس بالغربة قائم بالدرجة الأولى على إحساس بالقطيعة مع المحيط الذي يعيش فيه الشاعر، وهذا الاحساس بالقطيعة متولد من الهجرة والاستقرار في موطن جديد، وهو ما سماه الدارسون بالغربة المادية (المكانية) وهو متولد أيضا من إحساس عميق بالنشاز والاختلاف عن كل ما هو سائد من القيم والرؤى وهي قيم ورؤى طغت عليها القوانين التي سنّها الانسان وفق منطق ساع إلى إيجاد ناموس عام لا مكان فيه للمخصوص، يغدو الانسان فيه ذا بعد وحيد هو البعد المعقلن، وتمحي- في ظنه -الفروق ويضيء العقل أمامه درب الحياة ويقضي على ما فيه من جيوب الظلام، فيركن الانسان إليه ركونا يفقد فيه- أحيانا كثيرة - ما به يتميّز من غيره من البشر وقد استقرّ في خلدّه أن الحقائق مطلقة ثابتة كونية إذ العقل سائقها والمنطق راعيها والمواضع دليل سلامتها ، فينقلص نصيب ما يمكن أن يكون للفرد من الاختصاص بحقائق ورؤى ليست توافق دوما الحقائق التي سلّمت بها المجموعة وانقادت إليها، ويسري في وهمه أنه سيّد نفسه وسيّد الكون أجمع وقد سيّجه بضوابط وأعراف إليها يردّ كل ما أشكل عليه وبها يفسّر كل ما غمض أو استغلق على فكره، فنسي في خضم ذلك ما لا يخضع لهذه الرؤية الصارمة من العواطف التي لا تلتين ولا يمكن ضبطها وإدراجها داخل تلك الأسيجة التي اصطنعها عقله، وأغفل النظر- والأغلب على الظن أنه تغافل عن النظر - في نزوات نفسه وأحلامها و"جنونها"، بل سعى جاهدا إلى كبّتها واستبعادها وطمس أثرها ورد مختلف مظاهرها إلى ما يمكن إدراكه بالعقل، وسيلة الإدراك الأولى والوحيدة، فاذا تراءى له حلم عمل على تأويله وإذا نطق فمسه بغير ما تفهم عقول الناس حوله عدّ ذلك منه "جنونا" فنزل عن المجموعة حتى يرجع عن غيّه "ويعود إلى رشده" : [مجثّ]

لو ينظرون بعيني ويسمعون بأذني
لكنني لست منهم كلاً ولا هم مني

ورحلت والشعر دأبي ومنزل الوحي كني
 إن جنّ ليل أناجي أو نرّ فجر أغني
 بلى وربّة شعري كوشي كجنة عدن⁽²⁰⁾

إن هذا الصنف الثاني من القطيعة هو الذي يأخذنا بالتوقف عنده، وإن لم يكن في تقديرنا منفصلاً عن الصنف الأول بالنسبة إلى جماعة الرابطة القلمية، وقد بينا في الفصل الأول من هذا القسم (عند حديثنا عن معالم الطريق التي سلكها أولئك الشعراء) أنه يمكن تفسير الهجرة على أنها رمز لذلك البحث الدؤوب الذي يقصد الفرد من ورائه إلى أن يبدأ حياة جديدة يتحقق له فيها ما لم يتحقق له في محيطه الأول، وأن ينشئ حياة يكون هو صانعها ومدارها، حياة متفردة في خضم عالم لا يقرّ له بحقه في الوجود ولا يكنّ له إلاّ العداء، وفي ذلك ما فيه من تصدّع العلاقة بين الانسان ومحيطه تصدّعا يصعب رأيه وقد أيقن أنه لم يخلق لعصره وأهل عصره، وأن القيم التي يحملها في نفسه ويؤمن بها قيم منبوذة مرفوضة لا تمكنه من أن ينسجم مع الوضع المحيط به، فيحسّ بالضيق بمن حوله وتشتاق روحه إلى الانعتاق ولن يكون لها ذلك إلا عبر الحلم فيحلم أن يكون على غير ما هو عليه، ويحلم أن يكون في مكان غير الذي هو فيه، وقد غرقت روحه في سيل من العواطف والأحاسيس التي تأخذه بعيدا عن عالم الناس من حوله، ولعل في ذلك بعض التفسير لما رأيناه من شيوع الحديث عن الاحساس بالغربة والحنين في شعر رشيد أيوب وأصحابه، وإن كان ذلك متصلا بالوطن الذي نزحوا منه.

والحق أن الشاعر من جماعة الرابطة مهاجر في ظاهراً الأمور - أي منتقل من موطن إلى آخر بقدر ما هو مهاجر إلى مجاهل نفسه يستبطنها، ويحتمي بها من الأخطار التي يراها تدهامه، ولا يثنيه عن عزمه في تلك الهجرة أن تكون الطريق فيها غير واضحة المعالم ولا بيّنة الصّوى، إذ أن همّة المقيم هو نشدان مذهب يتّخذه، وإن لم يكن على ثقة من منرجاته وعالم بينيه وإن لم يكن على يقين من صلابة دعائمه، وقيم جديدة يزرعها في الناس وإن لم يوافقوه عليها، دأبه في

(20) رشيد أيوب، أغاني الدرويش : قصيد : لست منهم، ص.ص. 66 - 67.

ذلك كله تطلب علاقة جديدة للانسان بالكون تجلو قصور العلاقة القديمة القائمة على العقل والمنطق النابذة النفس والعاطفة وتقيم صلة جديدة للانسان بالانسان، لا على أساس من " المغالطة " و"التصويه" اللذين اضطلعت بهما المواقفات والأعراف ولكن على أساس من الانسجام الذي كان أصل تلك الصلة قبل أن يغلب الانسان عقله على عاطفته حتى درست واندثرت أو كادت، وليس الهدف من ذلك سوى أن تعود إلى الانسان انسانيته المفقودة ويسترجع جنته الضائعة ذلك أن الشاعر نظر إلى الناس حوله يستطلع أمرهم ويستجلي خبرهم، فوصل به النظر إلى النتيجة التي صاغها جبران بقوله : [بسيط]

وقل في الأرض من يرضى الحياة كما	تأتيه عفوا ولم يحكم به الضجر
لذاك قد حولوا نهر الحياة إلى	أكواب وهم إذا طافوا بها خدروا
فالناس إن شربوا سروا كأنهم	رهن الهوى وعلى للتخدير قد فطروا
فذا يعربد إن صلى وذاك إذا	أثرى وذلك بالأحلام يختمر
فالأرض خمارة والدهر صاحبها	وليس يرضى بها غير الألى سكروا
فان رأيت أبا صحو فقل عجا	هل استظل بغيم ممطر قمر ⁽²¹⁾

غير أن الطريق إلى تحقيق كل هذا شاقة عسيرة، تقتضي تجنيد طاقات الفرد ليستعوض بها عما فقد من طمأنينة " عقلية " يظن الانسان أنها تضمن له وجودا يستطيعه ويستلذه، ومن ثم كانت معاني الهجرة والترحال والضياع ذات دلالة بالغة على سعي الفرد إلى أن يبني ذاته ووجوده وقد فقد موطنه وأسرته وثروته أحيانا - كما وقع لرشيد أيوب، وقد كان استقراره أول أمره في " نيو أورلينز " New Orleans بلويزيانا Louisiana حيث اتجر وأصاب قسما من النجاح كان يعد في تلك الأيام وافر-⁽²²⁾ "أوانساق للمرض ينخر جسمه - كما فعل جبران برفضه التزام نصائح الأطباء على ما يذكره نعيمة في عدة مواضع من كتابه عنه -إذ أن كل

(21) جبران خليل جبران، المواقب، المجموعة الكاملة، ص. 354.

(22) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، المقدمة ص 10، والشاهد من كلام نعيمة عنه.

تلك التجارب التي يمرّ بها تجارب يروم منها تعميق تجربته في الكون وإكساب وجوده معنى وبلوغ مراتب من المعرفة لم يبلغها سواه، وإدراك حقائق ما انكشفت لغيره ممن لم يسلك طريق الحس والقلب والعاطفة الجياشة .

فلا عجب، بعد هذا، من أن نرى الشاعر من جماعة الرابطة- يلحّ على ما بينه وبين الناس حوله من قطيعة وعلى ما يحسّ به، نتيجة ذلك، من غربة تجعل قلبه جامدا لا يفعل بدنيا الناس ولا بما فيها من معان خواء تبعث في نفسه إحساسا بالمرارة، علّ نعيمة مصدره فقال: " مصدر المرارة في قلب [الشاعر] والكآبة في نفسه أنه، وقد استيقظت نفسه يراها محاطة بأنفس لا تزال تغط بسلام وطمأنينة في حضن الحياة، فيحاول إيقاظها فلا تستيقظ، فيستغربها ويستهنها ويكرها وأخيرا يتمرد عليها " (23).

ولما كانت روح الشاعر " روحا عواطفها لا تستكنّ وظماها لا يرتوي، ونيران أشواقها لا تنطفئ، [فإنها تظل روحا] غريبة لا تقاس بنزاع ولا تكال بصاع، فإذا رأينا تناقضا في نزاعاتها فلأن فيها نزاعات تقنف بها شرقا وغربا وأخرى تقذف بها شمالا وجنوبا " (24). فتزداد وطأة الغربة على نفسه وتزداد القطيعة مع من حوله حدة فيغدو شاهدا على قصور الواقع وعجزه عن إكساب الوجود معنى حقيقيا ويغدو كذلك داعية إلى خلق كون جديد قادر على إحياء معنى الوجود الحق كما كان في الزمن الأول، لا يحده حدّ ولا تسيّجه مواضع الناس وما استنّوه من قوانين كبّلته حتى أفرغته من كل معنى، فتلتبس دعوته تلك بالنعني بـماض يعود به إلى طفولته وطفولة العالم حوله : [مجزوء الكامل]

قد كان لي، يا نهر، قلب ضاحك مثل المروج

حرّ كقلبك فيه أهواء وآمال تموج

قد كان يضحى غير ما يمسي ولا يشكو الملل

واليوم قد جمدت كوجهك فيه أمواج الأمل

(23) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل، عواصف العواصف، ص. 237.

(24) المصدر السابق، ص. 227.

(...) نبذته ضوضاء الحياة فمال عنها وانفرد
وغدا جمادا لا يحنّ ولا يميل إلى أحد
وغدا غريبا بين قوم كان قبلا منهم
وغدت بين الناس لغزا فيه لغز مبهم
يا نهر ذا قلبي أراه كما أراك مكبلا
والفرق أنك سوف تتشط من عقالك وهو... لا (25)

وليست عودة الشاعر إلى الطفولة ناشئة عن رغبته في أن يستحضر زمانا كان قد قضاه بين أهله وذويه، في وطنه لا يشكو البعد عنه، بل هي أيضا عودة تعكس رغبته في أن يعود إلى ذلك الزمن الأول، زمن ما قبل تحكّم قوانين العقل والمنطق في حياته، زمن خلو حياته من حدود التقاليد والأعراف التي لم يعرفها بعد، زمن الخيال المجنح والعبث البرئ، زمن العلاقات الصافية التي لا يُدخلها نفاق ولا يشوبها كدر زمن الطهر والانسجام الكلّي مع الكون حوله، ذلك الزمن الذي كان يحسّ فيه بنفسه كما لو كان كائنا من نور لا تشده الجاذبية الأرضية ذلك الزمن الذي عبّر عند بعض الرومنطقيين فقال: " كَأَنَّ طُفُولَتَنَا حُلْمٌ قَدْ نُسِجَ فِيْنَا مِثْلَمَا نُسِجَتْ سَحَابَةٌ وَرَدِيَّةٌ قَبْلَ طُلُوعِ الشَّمْسِ الْمَحْرَقَةِ " (26). ولذلك كان الحنين إلى تلك المرحلة من الحياة كالحنين إلى فردوس مفقود يبعث تذكّره في النفس شعورا بالذنب على نحو ما تبعثه ذكرى الخطيئة الأولى، فيحس الطفل الشاعر بنفسه غريبا مبعدا عن جنة لن يقدر على نسيان بهائنها وطهرها وصفائها، فينكفئ على نفسه يستوحي معيها الداخلي فتتأكد لديه غربته عن الناس حوله، وقد نسوا بفعل الزمن والأعراف والمواضعات وعقلنة الكون حولهم وطمسهم أحاسيسهم - مأساتهم الأولى، وخروجهم من الجنة حيث الانسجام والتوافق، وإذ تأكدت غربته

(25) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : النهر المتجمد، بيروت، مؤسسة نوفل، الطبعة 5، 1988، ص.ص. 12 - 13.

(26) نقلا عن : G.Gusdorf, l'homme romantique, p. 55.

كان قوله موافقاً لتلك النزعة التي شاعت لدى جماعة الرابطة بوجه عام، وهي نزعة مترددة كذلك لدى سائر الرومنطيين، منطلقها أن اللغة جزء من المواضع المعقنة التي رفضوها في سعيهم إلى تأكيد فردية المشاعر والأحاسيس، فانكفأوا على أنفسهم يناجونها ويتحدثون إليها ويستكشفون نوازعها ويلونون بالصمت أمام الناس، كما فعل "الأرقش"، بطل نعيمة في "مذكرات الأرقش"، وقد بدأ مذكراته بقوله: "الناس قسمان: متكلمون وساكتون، أنا قسم الانسانية الساكت، وما بقي فمتكلمون، (...) أما أنا فقد ختمت على فمي بيدي، وقد أدركت لذة السكوت، أما المتكلمون فلم يدركوا لأن مرارة الكلام، لذلك سكت وهم يتكلمون" (30).

إنها القطيعة بين الشاعر ومن حوله، فلا هو يتحدث إليهم فيفضي بما يتلجج في نفسه، وأنى له ذلك واللغة قاصرة على أن تفي بالتعبير عن المعنى الحق الذي يقصد التعبير عنه، ولا هم يفهمون أصداء روحه ونفثات قلبه، فإذا هو بينهم ذلك اللغز المبهم، إن تحدثوا عنه قالوا: [مجزوء الوافر]

وقفنا عند مرآه	حيارى ما عرفناه
عجيب في معانيه	غريب في مزاياه
له سربال جوالب	غبار الدهر غشاه
وجوه لوجته الشمس	غارت فيه عيناه
سألنا الناس من هذا	فقالوا يعلم الله
فلا ندري بما فيه	ويسهو إن سألناه
كان في صدره سر	وذاك السرّ بنهائه
إذا ما جنه ليل	ترامت فيه نجواه

(30) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، مجموعة الرابطة القلمية 1921، ص. 38، وقد نشر نعيمة فيها القسم الأول من هذه المذكرات (ص.ص. 38 - 69) ثم نشر المذكرات كاملة في كتاب مستقل، انظر: مذكرات الأرقش، بيروت، دار صادر، دار بيروت 1959، 136 ص.، ويبدو من التاريخ المذكور آخر الكتاب أن نعيمة أتمه في بسكننا لبنان، في 10 تشرين الأول (أكتوبر) 1949.

(...) وإن أصغى لصوت للنائي أشـجـاه وأبـكـاه
 (...) فقالوا زاهد لما رأوه عاف دنياه
 ومنهم قال درويش غريب ضاع مأواه
 سأأناه بلا جدوى وولى ما عرفناه⁽³¹⁾

بل إن هذا "الشاعر الغريب" غريب حتى عن نفسه، وما سعيه إلى الحديث مع نفسه أو عنها إلا كتلعثم الصبيّ وقد تلجلج لسانه لا يدري كيف يفصح عما يريد قوله، ذلك أن طبيعة الكلام طبيعة تحليلية تتناول العالم وفق تسلسل الخطاب وإمكاناته وتلغي منه كل ما لا يخضع لسلطان ذلك التسلسل "المنطقي" المؤدي إلى الفهم و"لأن بيان الناس من أي نوع كان، ومهما بلغ من الدقة والرقّة، ما يزال أضيع من أن يتسع لجميع مشاعرهم وأفكارهم، فهم أطفال يلثغون " ⁽³²⁾. ولما كان حديث الشاعر حديث نفس لا تكفي بكشف ما تعارف الناس عليه في رغبتها سبر أغوار المجهول، كانت اللغة قاصرة عن التعبير وقد انعدم التناغم بين الوسيلة والغاية، وكان الشاعر شديد التهيب من الكلام لأن الكلام- كلام الناس - غير قادر على التعبير الحق عما يريد الشاعر التعبير عنه، ولأنّ المعنى الذي يود الشاعر أن يبينه ما زال غير مكتمل العلامح في خاطره، ولأنه أشاح بوجهه عن "معاني الناس" ولم يتوصل بعد إلى بناء معنى يقيمه بديلاً منه، فقال: "أنا غريب عن نفسي"، فإذا ما سمعت لساني متكلمًا تستغرب أذني صوتي، وقد أرى ذاتي الخفية ضاحكة باكية، مستبسلة خائفة فيعجب كياني بكياني، وتستفسر روحي روحي، ولكنني أبقى مجهولاً مستتراً، مكتئفاً بالضباب محجوباً بالسكوت " ⁽³³⁾. وقد علّق نعيمة على حديث جبران هذا تعليقاً يبيّن ذلك البحث الدؤوب عن "المعنى الحق" لدى الشاعر، ينشده وقد لا يدركه، فيلتحف بالصمت: "تقولون: وكيف يمكن أن يكون الإنسان غريباً حتى عن نفسه؟ فأجيبكم إننا كلنا غرباء عن أنفسنا لكننا لا ندري أننا غرباء،

31) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيد : ولى ما عرفناه، ص.ص. 29 - 33.

32) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، ص.ص. 14 - 15.

33) جبران خليل جبران، العواصف، المجموعة الكاملة، ص. 487.

لأن أرواحنا لا" تستفسر "أرواحنا ولا يدفعنا الشوق إلى استطلاع أسرارنا، أما روح الشاعر فهي أبدا ساعية وراء خرق ستار المجهول وكشف المكنون، كأن للشاعر نفسين لا نفسا واحدة، وكيانين لا كيانا فقط، نفس باحثة ونفس مبحوث عنها، وكيان ظاهر ينم عن كيان خفي، وبين هاتين النفسين أو هذين الكيانين تصعد روح الشاعر وتهبط، وفي صعودها وهبوطها تراودها أفكار وتتوابعها ميول مزعجة مفرحة موجعة لذيدة، وعندما تحاول أن تعرب عن هذه الأفكار وال ميول تجد أن ليس في الوجود من يفهم كلمة من لغتها " (34).

إن هذه الغربة - إذن - سلبية القطيعة التي يحس بها الشاعر بين الناس من حوله، وهي التي تفرقه في ذلك الصمت وقد قلنا إن ذلك الصمت يعني- فيما يعنيه - العجز عن التعبير عن المعنى الحق، وهو معنى أين منه وهم المعنى الذي يظن الناس أنهم أدركوا به حقيقة الوجود وبلغوا المعرفة في أعلى درجاتها وما قولنا وهم المعنى إلا لأن الرومنطقيين يعتقدون أن ما وصل إليه الناس من معرفة معتمدين على العقل ليس إلا ظلا شاحبا من المعرفة بل هو ظل منحرف عن الأصل لا يشبهه ولا يشمل مختلف أوجهه، ولا يأتي على جميع تفاصيله ودقائقه ذلك أن الوجود أشد تعقيدا وأكثر تشعبا من أن تستوعبه الرؤية القائمة على العقل فإذا كان أمر العقل -عند الرومنطقيين -على ما ذكرنا من القصور، لما في الامام بالحقائق والنظر إليها من مختلف الزوايا ورفض ما لا يخضع لهندسته وكبت ما لا يتماشى والنواميس التي ضبطها واقضاء ما لا يستجيب لمقتضيات رؤيته كان من الطبيعي أن يتنكر الشاعر الرومنطقي لما يمليه عليه العقل من تصور للحياة على أساس خطي يجعلها تبدئ من نقطة هي الولادة، وتسير وفق طريق يشب فيها العقل ما لا يراه موافقا لقوانينه لتصل إلى غاية هي الموت ولما نختلف مع إحسان عباس ويوسف نجم في هذا المقام، حينما ردا هذا الميل الجارف لدى شعراء الرابطة القلمية إلى أن الجماعة كانت تقاوم "بهذا الاتجاه حركة كانت نامية في البلاد العربية نفسها آنذاك نتيجة لانتشار العلم التجريبي على يد الجامعة الأمريكية، أساتنتها

(34) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل، عواصف العواصف، ص.ص. 226 - 229.

وطلابها، وعلى صفحات "المقتطف" بنت الجامعة البكر التي كانت تبث الدعوة الجديدة إلى العلم، وتعنى بنشر أحدث أبحاثه ونظرياته، زد على ذلك أن هذا الاتجاه العام كان شائعاً بين الناس في الغرب، على اثر الثورة الصناعية ونظرية التطور، وانتشار المخترعات الحديثة القائمة على نظريات العلم وتجاربه، فهم لهذا كله، يشعرون بالحاجة الملحة إلى القلب، لا في العالم الغربي فحسب، بل في العالم العربي أيضاً (...). وذلك الاحساس منبثق من صميم تلك النزعة الرومنطيقية " (35).

ثم أننا لا نغالي إن قلنا أنه كان من الطبيعي أيضاً أن يعود الشاعر الرومنطقي إلى طفولته لأنها مرحلة الانسجام في حياته، انسجامه في الكون وتوحيده به قبل أن يفرض العقل سلطانه من خلال الناس وقيمهم وتعاليمهم والتربية التي يأخذونه بها، فتكون العودة إلى الطفولة محاولة من الشاعر لاسترجاع تلك الوحدة التي فقدها ولاسترجاع ذلك التواصل التام الذي كان بين الإنسان- في فطرته -والعالم من حوله، وتكون العودة إلى الطفولة عودة القلب منتصراً على العقل، محطماً أسواره مفنداً حقائقه كاشفاً أوهامه، وقد عبر ميخائيل نعيمة عن هذه العودة بعد التزام ما يمليه العقل، فقال : [مجزوء الوافر]

ورحبت أقيس أيامي وأعمالي وأحلامي

وما حولي ومن حولي وما تحتي وما فوقي

بأفكاري وأوهامي

فأطرح كل ما حاداً عن المقياس أو زادا

وأفصل ذاك عن هذا فأدعو البعض أشباها

وأدعوا البعض أضداداً (36)

(35) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 59.
(36) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : آفاق القلب، ص. 59 - 60.

أما بعد أن تتكبد طريق العقل وأخذ بطريق عاطفته وقلبه فقال :

أقلبي أحكم ولا ترهب فمالي منك من مهرب
فأنت اليوم سلطاني وأنت اليوم ربّائي
أدرني كيفما ترغب
وتمر كل أسواري وفضّح كل أسراري
وإن تعثر فلا تتدم وإن تأمر فلا ترحم
وزد نارا على نار
(...) أفاق القلب، واطربي أفاق القلب واحربي
فمن يا فكر أوافاضع لقلب كان من حجر
فصار اليوم من لهب⁽³⁷⁾

فاذا ما تغنى الشاعر بقلب صار من لهب، فلأن ذلك القلب هو مطيته إلى دحر خطية الزمن وبلوغ نظرة أساسها غير خطي، أو هو أساس "ارتجاعي" حيناً و"استباقي" حيناً آخر، وهو على كل حال مطية الشاعر إلى طفولته يتغنى بها ويمجّدها، لما تزخر به تلك الحقبة من حياته من تدفق العاطفة وغلبة الأحاسيس وتقلص سلطان العقل، حتى تغدو تلك العودة إلى الطفولة معركة يخوضها الشاعر من أجل التحرر والانعقاد عسى أن يسترجع من خلالها إنسانيته كاملة، لا تلك الإنسانية التي حددها الفلسفة والقيم الاجتماعية بل الإنسانية التي تنطلق النفس فيها ممّا يكبلها حتى تتوحد بفطرتها الأولى، بتلك الأرض القصية التي شهدت ميلاد أحاسيسها ومشاعرها، يدفعه في كل ذلك قول الرومنطقي الفرنسي الشهير، لامنّاي Lammenais (1782-1854) : انفصمت كل العرى، وغدا الإنسان وحيداً، واندثر الإيمان بالمجتمع، وضربت الأرواح المنبوذة هائمة على غير هدى، فاذا هي كريشة في مهب الرياح لا هادي لها ولا مستقرّ" ⁽³⁸⁾.

(37) المصدر نفسه/ والنص ذاته، ص.ص. 62 - 63.

(38) نقلاً عن : G.Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p, 128.

2 - الذكرى والخيال والرؤى :

ما من شك - إذن - في أن هذا النشاز بين ما يحس به الشاعر من جهة وما يجد عليه الناس من حوله من جهة ثانية ، وانفصام الانسجام بين عالمه الباطني والعالم الخارجي هو ما سيدفع به إلى العودة إلى طفولته يستجد بما فيها من قدرة على تخطي الحدود بالحلم وبما فيها من قدرة على احتواء الحياة في جميع مظاهرها، وخاصة تلك التي تغلت من ضوابط العقل وقوانينه وإذا الطفولة ملاذ الشاعر يستمرئ منها معنى الوجود وقد فقده في الواقع الذي حوله، أو يسترجع - من خلالها - تلك الحقبة السعيدة من حياته حين كان التواصل قائما شاملا بين ما هو فردي وما هو كوني، بل إن الرجوع إلى هذه الفترة من حياة الإنسان - في نظر قوسدوف - ناتج عن حنين يلح على الرومنطقيين إلحاحا، إذ هو حنين من جوهر كينونة الرومنطقي، وهو - على أغلب الظن - مفتاح أصناف الحنين التابعة له في المجال الفكري الرومنطقي " (39). ولعل مرآة هذه الأهمية التي تكتسبها الطفولة في الرؤية الرومنطقية إلى أنها الوسيلة التي مكّنت الرومنطقيين من الوقوف من جديد على أهمية "الفطرة" والحياة الفطرية، لا من حيث أنها عودة بالإنسان إلى حياته الأولى "البدائية" التي أفسدتها "الحضارة" فحسب، بل ومن حيث ما تفتح للإنسان من آفاق رحبة عبر الحلم والخيال قبل أن يقيداهما العقل وأعراف المجتمع، وهي آفاق مطلقة لا يحدها حد .

والحق أن شعراء الرابطة القلمية - مثلهم في ذلك مثل أغلب الشعراء الرومنطقيين - لم يخصصوا نصوصا كاملة للحديث عن الطفولة، وعمّا تحمله من المعاني حديثا مباشرا ننتبين منه مذهبهم واضحا جليا من خلال التغني بها وتمجيدها، بل جاء حديثهم عنها في أحيان كثيرة ضمن حديثهم عن الوطن والحنين إليه، وعن ربط تلك الفترة التي قضوها بموطنهم الأول بالهناء والسعادة، وقد بنا ذكر بعض الأمثلة عن ذلك في مطلع هذا الفصل ، نردفها بهذه الأبيات من شعر ندره حداد : [مشطور البسيط]

(39) المرجع نفسه، ص. 81.

يمرّ ذكر الصبا أنغام مزمار
أو نفح زهر الربى في شهر أيار
(...) واهما لعهد الخيام والنهر ينساب
وصحبتني في المقام أهل وأتراب
(...) ما للصفا من دوام والـدهر دولا⁽⁴⁰⁾ب

إن ذكرى الطفولة والصبا هي الباعثة في نفس الشاعر تلك الحيرة وذلك الأسى وليس منبع الحيرة والأسى من مفارقة أهله وأترابه بل مردّهما - فيما نفّر إلى حنين يملك الشاعر وهو يهفو إلى اكساب وجوده معنى وإلى الانعتاق من بؤرة الشقاء التي تردى فيها حين تبين له زيف الوجود كما سطره العقل ورسم حدوده، فانبرى يتغنّى بذلك الماضي "السعيد" يستحضره ليستعويض به عن واقع متردّ يكبل وجوده ويفرغه من كل معنى وتتجده الذكرى بما يروم من الانفلات: [خبب]

بالأمس جلست وأفكاري سرحت تستفسر آثاري
وترود الحاضر والماضي أملا أن تدرك أسراري
واصطفت حولي أيامي تستعرض عسكر أحلامي
فمشت أحلامي تخفرها وتقود خطاها أوهامي
(...) بالله شكوكي خليني وحدي، ذا الصوت يناديني
ذا صوت صباي يرده الوادي وشواهي صنييني
(...) ها هم أترابي قد سرحوا في الغاب يقودهم المرح
وبقيت أنا وحدي سكرانا يرقص في قلبي الفرح
فجلست على كنف النهر ما بين العوسج والزهر
العالم مملكتي وأنا سلطان العالم والدهر⁽⁴¹⁾

(40) ندره حداد، أوراق الخريف : قصيد : أغنية الخريف، ص.ص. 23 - 24.

ولئن لم يكن اعتماد الذكرى في الخطاب الشعري مبتدعا، فإن الجديد لدى شعراء الرابطة القلمية- ولدى الرومنطيين بوجه عام - هو أن هذا الحديث عبر الذكرى يندرج ضمن رؤية شاملة أساسها الاستبطان والغوص في مجاهل النفس، لأن الغوص في مجاهلها والوقوف على مناطق اللاوعي فيها هو الكفيل برّد الاعتبار إلى نزوات النفس وخطراتها، وهو الكفيل وحده بإعادة التوازن المفقود بين الوعي واللاوعي في حياة الإنسان، وهو توازن يمثلّه "الشعور" أحسن تمثيل، إذ الشعور هو ذلك الكائن الذي يدب فينا منطلقا من اللاوعي، مسافرا عبر أغواره السحيقة وشعابه المعقدة المظلمة إلى نور الوعي، فيكتسب - بذلك أو لذلك - ما ينبغي له من الدلالة والقيمة في كينونة الإنسان ووجوده، وتغذو العاطفة- والحياة العاطفية -أساس الوجود، وهو تصوّر يختلف- إن لم يناقض - التصرّو الذي يرى أن " لا إمام سوى العقل "ويعتبر أن ما يتصل بالشعور والعاطفة لا يكون إلّا في المقام الثاني . ولما كان الأمر- لدى الرومنطيين -على ما ذكرنا، أمكن القول انهم ينطلقون دوما من محاولة النظر في عالمهم الباطني بالغوص فيه بعيدا يطلبون بلوغ المنابع الحق التي تنبثق منها معاني الوجود الانساني ودلالاته . فيكتشفون في رحلتهم إلى رحاب النفس تعدّد العوالم الباطنية بل كثرتها، ويستقرّ في قينهم أن لا سبيل إلى فهم تلك العوالم إلّا بالاستعانة بالخيال، إذ هو القادر وحده على إيجاد ما به يقدر الشاعر على تصوير ما يحسّ به ممّا يخرج عن ناموس العقل، وهو القادر وحده- أيضا -على اختراق عالم الشهادة واحداث منافذ فيه توسّع أفق الرؤية وتزعزع ما استقر من الحقائق في حدود الأفق الذي اعتاده الناس، فيغدو الخيال بذلك أمل الانسان في الخلاص والتحرّر بما في الأمل من خوف ورجاء، ويغدو كذلك مجال الشعر، تجد فيه الروح سندها وحاميها من التيه في مسالك العقل الملتوية القاصرة أو تجد فيه منطلق بحث جديد يأخذها في سبل لم تألفها ولكنها مشغوفة بها لأن الخيال غير غريب عن السحر فيما يفعله في النفس بعثتها من طوق المواضعات وأوهام" الحقيقة "العقلية، ويجعلها قادرة على السعي إلى فهم الغاز

(41) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : صدى الأجراس، ص.ص. 40 - 43، وانظر أيضا على سبيل المثال جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : بالأمس، المؤلفات الكاملة، ص.ص. 613 - 614.

الوجود من حولها . وبذلك نلتقي الذكرى بالخيال وينطلق الشاعر في إيجاد صور يروم من خلالها تمثيل ما يكشفه له خياله مما احتجب عن عينه فأدركته عينه الباطنية أو أذنه الباطنية، وينطلق في الحديث حديثاً يصعب فيه ضبط حدود الواقع وحدود الخيال وقد تحول مركز الثقل الذي اعتدنا أن نعتمده عند الاعتبار ورسم الحدود: [كامل]

سيرت في فجر الحياة سفينتي	واخترت قلبي أن يكون إمامي
فجرت على الأمواج قصراً من رؤى	ملء الفضاء ملء المدى المترامي
(...) ومشى للخيال على الحياة بسحره	فاذا الهوى في الماء والأنسام
(...) وأراد عقلي أن يقود سفينتي	للشط في بحر الحياة الطامي
فطويت أعلام الهوى وهجرتها	ونسيت حتى أنها أعلامي
(...) وإذا الطريق مخاوف ووساوس	وإذا أنا من هبوة لقتام
(...) فتضايق القلب السجين وقال لي	"يا أيها الجاني قتلت هيامي (42)"

أليس في قول أبي ماضي هذا ما ينقض ما أشرنا إليه من تعود الناس اعتبار "أن" لا امام سوى العقل"، ثم أليس فيه أيضاً ما يزيدنا يقيناً - إن كنا في حاجة إلى ذلك، من أن صورة السفينة تجري على هدى القلب وما يثيره من رؤى وما يملأ عالم تلك الرؤى من الأخيلاء صورة بالغة الدلالة على تنكب شعراء الرابطة القلمية - وهم في ذلك على نهج سائر الرومنطيين - ما ساد أذهان الناس وشاع بينهم من وجوب أن تسير الحياة وفق "تدبير العقل" وتخطيطه، لما ينتج عن ذلك من إغفال العقل عدداً مهماً من الحقائق الماثلة في الحياة إذا ما حولنا زاوية النظر فيها وسعينا إلى اعتماد وجهة نظر لا تقوم على كبت بعض أصوات النفس ونزعاتها ولا على إقصاء بعض الانفعالات والخطرات تعروها وتؤثر فيها تأثيراً، وما من شك في أن تغيير زاوية النظر عند التقدير يؤدي إلى تغيير الحقائق القائمة على زاوية نظر أخرى، والأمر هنا شبيه بقراءة مدرج موسيقي قراءة تتغير فيها القطعة الموسيقية بالكلية إذا تغير مفتاح الارتكاز، ولعل الأمر يزداد وضوحاً إن نحن ذكرنا أن

(42) إيليا أبو ماضي، الخمائل، ضمن ديوان أبي ماضي، قصيد : بين مدّ وجزر، ص.ص. 650 - 651.

صورة السفينة تجري" ملء الفضائل المدى المترامي "هي الصورة التي يتجسد فيها بحق ذلك الميل إلى التحرر والانعتاق والانطلاق نحو آفاق رحبة لا يحدها حد، وهي شبيهة في ذلك بخيال الشاعر ينطلق حرًا طليقًا كطيف النسيم "لا يعترض سبيله عرقول ولا يخضع لتخطيط مسبق وتديبر يقيد مسيرته، وقد استقر في يقينه أن ليست "اختراعات العقل البشري واكتشافاته سوى ألعيب يتسلى بها العقل وهو في حالة الملل " وأن عالم الناس قائم على الأباطيل ولا" يرى الشاعر بين كل هذه الأباطيل [إلا] أمرا واحدا خليقا بحب النفس وشوقها (...)وذاك الأمر هو "بقطة في النفس "وفي تلك البقطة إدراك أن القصد من الوجود هو الطموح إلى ما وراء الوجود ؛ وما هي تلك البقطة؟ هي عاطفة تهبط على قلب الفرد فيقف مستغربا مستهجنا كل ما يخالفها كارها كل شيء لا يجاريها متمردا على الذين لا يفهمون أسرارها " (43).

فإذا ما استوى عالمه من الخيال، أمكنه أن ينعق من أسر الواقع وأدراجه، والتجأ إلى خياله يعوض به عن غربته ووجد في الكون الخيالي الذي ابتدعه تلبية حاجاته الروحية التي لم يبلغها في عالم الواقع الذي شوته عادات الناس وأعرافهم وتقاليدهم وما سكنوا إليه من أوهام .

فليس العالم الخيالي الذي يبتدعه الشاعر عالما من الدرجة الثانية لعدم استجابته لنواميس الواقع أولتخطيه أعرافه، بل هو عالم يعود بالإنسان إلى أصله الأول، وإلى زمن الخلق حينما كان في انسجام تام مع الكون والخالق، قبل الخطيئة الأولى، ولذلك فهو عالم لا نستغرب فيه أن يكون الائتلاف قائما بين الخالق والإنسان ولا نعجب من أن نرى الشاعر يتحدث إلى الله ويحاوره : [مخلع البسيط]

رَأْنِي إِلَهَ ذَاتِ يَوْمٍ	فِي الْأَرْضِ أَبْكَى مِنْ الشَّقَاءِ
فَرَّقَ وَاللَّهُ نَوْ حَنَّانٍ	عَلَى نَوِي الضَّرِّ وَالْعَنَاءِ
وَقَالَ لَيْسَ التَّرَابُ دَارًا	لِلشَّعْرِ فَارْجِعْ إِلَى السَّمَاءِ
وَشَادَ فَوْقَ السَّمَاءِ بَيْتِي	وَمَنْ مَلَكِي عَلَى الْفَضَاءِ

(43) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل، عواصف العواصف، ص. 237.

(...) لكنني لم أزل حزينا مكتئب الروح في العلاء
فاستغرب الله كيف أشقى في عالم الوحي والسناء⁽⁴⁴⁾

ولما كان نص أبي ماضي (الشاعر في السماء) طويلا لا يمكن ذكره كاملا، فاننا نكتفي بالإشارة إلى أنه من النصوص التي تبين بجلاء كيف استطاع الشاعر، عبر خياله - أن يقيم حوارا بينه وبين الله، وهو حوار يجعل الشاعر في منزلة مخصوصة هي منزلة الانبياء (ولنا عودة إلى هذا الباب عند الحديث عن تضخم الذات الرومنطيقية وسعيها إلى إنشاء عالم مثالي على أسس غير التي أقيم عليها عالم الواقع والدعوة إلى ذلك)، كما أن هذا الحوار بين الشاعر والله لا يمكن تصوّره خارج إطار الخيال الخلاق الذي يمكن الشاعر الرومنطقي من اجتياز حدود "المعقول" الذي دأب عليه الناس .

ولكن لا يمكن تصوّر هذا الخيال الخلاق الذي ينقل به الشاعر العالم من مجال رؤية أساسها العقل وقوانينه التي ارساها عبر القرون إلى مجال رؤية أساسها ضرب من الوهم يزيد من عمق الاحساس بمأساة الانسان الناتجة عن انفصاله التدريجي عن عالم الاحساس والعاطفة والقلب حتى صار عالما منبوذاً محترقاً، لا يمكن تصوّر هذا الخيال بمعزل عن الحلم⁽⁴⁵⁾. فالخيال والحلم كلاهما وسيلة يدحض بها الشاعر سلطان ما استقرّ في يقين الناس من حقائق زيتها لهم العقل فأقصى منها ما لم يقدر على إدراجه في أنساقه وطمس منها ما لا يتلاءم و"الكليات" التي عمل على إذابة الخصوصيات وصهرها فيها حتى صار الشاذ "يحفظ ولا يقاس عليه" كما أن الخيال والحلم يفتحان أبواب مملكة مجهولة لم يستطع العقل أن يدخل معاقلها، وهي مملكة النفس وأهوائها وتقلّبتها ونزواتها، ولئن

(44) إيليا أبو ماضي، ديوان أبي ماضي، قصيد : الشاعر في السماء، ص. 125.

(45) تقتصر في هذا المجال على بعض الإشارات التي نراها أساسية في فهم أسس الرؤية لدى جماعة الرابطة فيما يتعلق بعلاقة الغربة بالحلم من حيث هو يفتح إمكانية للتعويض لدى الشاعر، ومن حيث هو يساعد على فهم منزلته من الكون ولن نتحدث عن أهمية الحلم بالنسبة إلى الرومنطقيين، وقد أفرد لذلك كتاب على غاية من الأهمية، يعتبر المرجع الأول في هذا الباب - على علمنا - وهو كتاب : Albert Beguin, L'âme romantique et le rêve, Paris, Librairie Jose Cortie, 1939, réédité en 1982, 409 pages.

وجدنا بعض العناية بالأحلام وتفسيرها، فإن تلك العناية تنطلق من السعي إلى إخضاع تلك الرؤى لمنطق العقل وسلطانه، ومن العمل على إيجاد علاقات معقولة أو معقولة بين الرؤيا وعالم الواقع بما يتحكم فيه من ضوابط وقوانين، وليس هم الرومنطيين بوجه عام، ولا هم شعراء الرابطة على وجه الخصوص، أن ينقلبوا مفسري أحلام، أو أن يربطوا بين أحداث يراها النائم وأحداث تقع له في يقظته على أساس من التوافق أو من التقابل، أو على معنى الإشارة والرمز، بل إن احتفالهم بالحلم مرده إلى ماله من صلة بالخيال، في الولوج إلى تلك المملكة المجهولة التي نحملها فينا والتي إن توصلنا إلى استكناه جوهرها أدركنا ذاتنا واستعدنا منزلتنا من الكون، تلك المنزلة التي طردنا منها بسبب اعتمادنا العقل ونسيان الروح.

ثم إن الأحلام- كالخيال الخلاق المجنح- تمكّن النفس من الحديث بلغة غير اللغة التي اعتادها الناس: فهي كلام بالصّور حيناً وبالإشارة حيناً آخر، وهي كلام لا يخضع لتسلسل اللغة الخطي ولا لمواضعات العلاقات الاجتماعية، وهي كلام يسري كلمح البصر أو كلمع البرق، وهي بذلك كلام يعيد إلى علاقة النفس بالعالم معناها الأول لأنها تعتمد لغة طبيعية تنطلق من النفس ولا تقيم العلاقة بالكون على أساس من الألفاظ والتعابير بل على أساس من الصور والأشكال والمشاهد، فهي أقوى تعبيراً وأفسح مجالاً من لغة اليقظة، ثم إنها إلى ذلك تتغير من شخص إلى آخر، تبعاً لاختلاف أحلام الواحد من الناس عن أحلام الآخر، ولذلك فإن الرومنطيين لم ينظروا إلى الأحلام على أنها من فضلات الحياة الواعية، بل لفتوا النظر إلى ما فيها من رؤى بيّنة واضحة متحرّرة من كوابح النظام الاجتماعي المعقلن، واعتبروا الحلم فترة تغوص النفس فيها إلى منابعها الأولى، فتستيقظ فيها رغباتها الموقودة، تلك الرغبات التي تتمثل فيها حقيقة الإنسان، ولا فرق هنا بين أحلام اليقظة ورؤاها وأحلام النوم وكوابيسه، فهي جميعاً تؤدي إلى حديث عجيب -إذا ما قيس بمقاييس العقل- قد يدعوه الناس جنونا أو يدعونه شعراء، ولكنه دليل على أن الحلم احتلّ من الإنسان مساحات ما كانت له من قبل، "فصار العالم حلماً،

وصار الحلم عالماً⁽⁴⁶⁾ "وصار" الحلم حياة ثانية⁽⁴⁷⁾ "، هي تلك الحياة التي تحدث عنها جبران في بعض فصوله من كتاب العواصف :

"في الحلم رأيت شحرورا يغرد فوق فوهة بركان ثائر

ورأيت زنبقة ترفع رأسها فوق الثلوج

ورأيت حورية عارية ترقص بين القبور

ورأيت طفلاً يلعب بالجماحم وهو يضحك

رأيت جميع هذه الصور في الحلم، ولما استيقظت ونظرت حولي رأيت البركان هاتجا ولكنني لم أسمع الشحروور مغرّداً ولا رأيته مرفرفاً .

ورأيت الفضاء ينثر الثلوج على الحقول والأودية، سائرا بأكفانه البيضاء أجسام الزنابق الهامدة .

ورأيت القبور صفوفاً منتصبه أمام سكينة الدهور وليس بينها من يتمايل راقصاً أو من يجثو مصلياً .

ورأيت رابية من الجماحم وليس هناك من ضاحك سوى الريح، في اليقظة رأيت الحزن والأسى فأين ذهبت أفراح الحلم ومسراته؟

أين توارت بهجة المنام وكيف اضمحلت رسومه؟ وكيف تتجالد النفس حتى يعيد النوم أشباح أمانيتها وآمالها " ⁽⁴⁸⁾.

فالحلم - وإن كان حدثاً عادياً بالنسبة إلى الناس جميعاً - دليل على أنه يمكن النظر إلى العالم وتصوّره انطلاقاً من التجربة الشخصية الحميمة دون صلة حقيقية

(46) هي جملة شهيرة للشاعر الألماني نوفاليس، (Novalis) 1772 - 1801، وقد نقلناها عن، G. Gusdorf, L'homme romantique, op.cit p. 132.

(47) هي الجملة التي افتتح بها الشاعر الفرنسي نرفال (Gérard de Nerval) (1808 - 1855) قصته أوريليا Aurelia وهي القصة التي دوّن فيها رؤاه حينما كان بالبيمارستان، أثناء فترة "الجنون التي مرّ بها"، انظر قصة أوريليا ضمن مجموع : Promenades et Souvenirs, Lettres à Jenny, Pandora, Anrélia, Paris, Garnier Flammarion 1972 p 131.

(48) جبران خليل جبران، العواصف، فصل : بين ليل وصباح، المجموعة الكاملة، ص.ص. 400 - 399.

بالعالم الخارجي إذ المغامرة الكبرى لدى الرومنطيقين، إنما هي مغامرة الغوص في مجاهل النفس وأغوارها واكتشاف الحقيقة والاهتداء - قبل ذلك - إلى الطريق التي توصلنا إلى اكتشاف الحقيقة: [مجزوء الرمل]

نحن يا ابني عسكر قد تاه في قفر سحيق
نرغب العود ولا نذكر من أين الطريق
فانتشرنا في جهات القفر نستجلي الأثر
نسأل الشمس عن الدرب ونستفتي الحجر
وسنبقى نفحص الآثار من هذا وذاك
ريثما ندرك أن الدرب فينا لا هناك⁽⁴⁹⁾

لكن كلام نعيمة هذا صدى لما كتبه الشاعر الألماني نوفاليس (Novalis) سنة 1798 : "نحن نحلم بالسفر عبر الكون، ولكن أليس الكون فينا؟ إننا لا نعرف ما انطوت عليه أعماق روحنا (...) ففي داخلنا تعيش الأبدية أولاً تكون! الأبدية بمختلف عوالمها وبماضيها ومستقبلها " ⁽⁵⁰⁾.

فما من شك - إذن - في أن الصلة متينة بين الخيال والحلم والرؤيا والليل، إذ بها جميعاً تكتمل الرؤية التي يسعى الشاعر إلى التعبير عنها، وهي رؤية تعيد إلى الإنسان قيمته الأولى، وترجعه إلى طبيعته التي فقدتها عبر القرون، وأولى فطرته حينما كان قادراً على الإنصات إلى الطبيعة، متأثراً بما حوله من المؤثرات الروحية، يتعرف العالم حوله من خلال الإلهام والإشراق والوحي، ويساعده الخيال في كل ذلك، زمن لم يكن مرهقاً بوطأة تأثير المادة فيه، يتغنى بالليل لما يفتح أمامه من إمكانات لا يسعها النهار بها، إذ في الليل تتفتح الرؤيا وتتعلق الرؤية، فتسرى فيه حياة غير حياة البشر العاديين، أولئك الذين " لهم عيون ولا يبصرون ولهم آذان

49) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : الطريق، ص. 46.

50) نقلاً عن : G.Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p. 39.

ولا يسمعون"، وماذا يبصر الناس أو يسمعون؟ كانوا يمرّون من حول [الأرّش] بالمئات، وأبصارهم لا ترتفع عن الأرض، وأذانهم لا تسمع سوى دندنة أصواتهم وثرثرة السنّتهم التي لا تكل ولا تملّ من التحدّث عن حاجاتهم الجسدية وشهواتهم الأرضية وآمالهم الحقيرة" (51).

ولذلك نرى شعراء الرابطة - مثل سائر الشعراء الرومنطقيين - يتغنّون بالليل لما يفتحه من أبواب الخيال والرؤى، ولما يشقه من مسالك للحلم يتحقّق لهم من خلالها الخروج عن نواميس المألوف وحقائقه البديهية إلى استشراف عوالم جديدة بيّنها لهم الإلهام والخيال الخلاق والرؤى الذاتية التي توصلهم إلى جوهر الحقائق الصافي وإن كانت حقائق فريدة متفرّدة، فيخرجون بالحديث عن الليل عن السنة الأدبية الشائعة في الأدب وهي سنة جعلته ليل الهموم والسهد والأرق واحتمال المصائب إلى حديث عن الليل من حيث هو الهادي إلى الحقائق الكليّة، فان خاطبه جبران قائلا :

يا ليل العشاق والشعراء والمنشدين

يا ليل الأشبّاح والأرواح والأخيلة

يا ليل الشوق والصبابة والتذكّار (52)

فإنّه لا يقصد إلّا الشوق إلى طبيعة الإنسان الأولى، وتذكّار ذلك الإنسان في فطرته حينما كان متّحدا بعناصر الطبيعة يناجيها ولا يحسّ بالغرابة بين مكوناتها حينما كانت نفسه والطبيعة في ضرب من التراضح لم تفسده بعد عادات الناس وقوانينهم وأعرافهم ونظرتهم المؤسّسة على سيادة العقل ونبذ الروح، ولعلّ الحديث الذي يواصله جبران عن الليل يبيّن ذلك :

(51) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرّش، ص. 21.

(52) جبران خليل جبران، العواصف، فصل : أيها الليل، المجموعة الكاملة، ص. 383.

"أيها الجبار، الواقف بين أفرام غيوم المغرب وعرائس الفجر، المتقلد سيف الرهبة المتوّج بالقمر، المتشبح بثوب السكوت، الناظر بألف عين إلى أعماق الحياة، المصغي بألف أذن إلى أنة الموت والعدم (...).

أنت أمل يفتح بصائرنا أمام هيبة اللانهاية، والنهار غرور يوقفنا كالعميان في عالم المقاييس والكميّة " (53).

فإذا ما كان الليل- من وجهة النظر الفيزيائية، غياب ضوء الشمس وما يصحب ذلك من توقف عدد من الحواس عن الإدراك، وكان الليل عند أغلب الناس وقت النوم في انتظار مولد يوم جديد تعود فيه الحواس إلى نشاطها، فإن الليل- لدى الرومنطيين هو الفترة التي يستيقظ فيها الخيال و"الحواس الباطنية" والحلم، فيتحرر الإنسان من قيود الواقع المعقلن، وينطلق محلّقاً في نرى قصية بعيداً عن ضغوط المجتمع وأعرافه وإذا به يلقي الملاذ في عالم الخرافة الذي يتنكر لكل ما هو عادي منطقي وينزلق باستمرار من الواقع إلى الخيالي، يساعده في ذلك ما اعتاده من عودة إلى عالم الطفولة الذي لم يفسده الوقوف الصارم عند حدود العقل وضوابطه .

فالليل هو القادر- عبر الحلم والخيال والرؤيا -على إطلاق أحاسيس الشاعر من قيدها، وإطلاق روحه من عقالها، فتتطلق باحثة عن حقيقة الوجود عبر مسالك يسعى الشاعر من خلالها إلى إعادة الانسجام المفقود بين الإنسان والكون من حوله، هي مسالك العجيب والخارق للعادة حيناً وهي مسالك الخرافة حيناً آخر وهي مسالك "الجنون" حيناً ثالثاً . وهي على كل حال المسالك غير المألوفة لدى الناس، لما بين هذه المسالك جميعاً من صلة، ولما لهذه المسالك من صلة بعالم الطفولة، عالم طغيان العاطفة والشعور وضمور العقل والمنطق وسلطة المواضعات وقوانين المجتمع، ولما لهذه المسالك من قدرة على خرق تلك المواضعات والقوانين خرقاً يعيد الشاعر إلى نفسه ينصت لأشواقها ويرجعه إلى قلبه يسمع دقات أنباض

(53) المصدر نفسه، والصفحة ذاتها.

الحياة فيه، فاذا الليل وسيلته إلى بلوغ تلك الحالة "من الاتسجام الكلي مع الكون، وإذا الشاعر يغني لليل أو يتغنى به : [رمل]

سكن الليل وفي ثوب السكون	تختبي الأعلام
وسعى البدر وللبدر عيون	ترصد الأيام
فتعالى يا ابنة الحقل، نزور	كرممة العشاق
علنا نطفئ بذاك العصير	حرقلة الأشواق
(...) لا تخافي يا فتاتي فالنجوم	تكتتم الأخبار
وضباب الليل في تلك الكروم	يحجب الأسرار
لا تخافي فعروس الجن في	كهفها المسحور
هجعت سكرى وكادت تخنفي	عن عيون الحور
ومليك الجن إن مرّ يروح	والهوى يثبته
فهو مثلي عاشق كيف يبوح	بالذي يرضيه (54)

وقد يبدو هذا النص من نصوص جبران وثيق الصلة بالغزل أو بالدعوة إلى الوصل بعد هجران، ولكن التأمل فيه يبين لنا بجلاء أن ليل جبران قد مكّن الشاعر من أن يجرد من ذاته مخاطبة- هي نفسه- دون أن يسميها، وهذا في حد ذاته خرق لما ألفه الناس من مواضع الخطاب، كما مكّن الليل الشاعر من العودة إلى عالم الطفولة بما فيه من خرافات عن الجن والمخلوقات التي تلامخيلة الأطفال يستقونها مما يسمعون من حكايات وهي مخلوقات لا تبدو إلا في الليل، لأن نور النهار يقصّيها إذ هي مخلوقات نراها بعيننا الباطنية أوبعين خيالنا ولا نبصرها بعيننا المبصرة، أضف إلى ذلك أنها مخلوقات تدخل على عالم البشر- المقنن المعقلن - اضطرابا شديدا، إذ لا مكان لها فيه، يختلف منطقها القائم على العجيب عن منطق، فيضفي كل ذلك على الكون طابعا من الرؤى العجيبة. وما سمة الغزل

(54) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : أغنية الليل، المجموعة الكاملة، ص. 605.

في النص إلا غلاف شفاف سرعان ما يفضح ما تحته، وما تحته هو تبدل واضح في وظيفة الليل في الخطاب الشعري، إذ صار الليل ملاذ الشاعر من القطيعة التي ولدت ما بنفسه من الغربة، يلقي فيه عوالم يعود إليه بها أوفيه انسجامه المفقود، الذي إن استعصى في الواقع، ادركه عبر الحلم والرؤيا وعبر الخيال، يكسر بها جميعا حدود الجاذبية الأرضية وينطلق بعيدا عن عالم البشر الذي يثير في نفسه ما يثير من الشجى : [رمل]

حينما يجلو الدجى لي وجه ربي	وأرى في كل نجم شبه قلبي
أرسل الطرف ليرتاد السما	علّه يلقى بها تنفيس كربى
نزعة تسعى إليها نظرة	تحمل الروح كخيل تحت ركب
فأراني بعد حين جائما	في ذرى الزرقاء والنجم بقربي
مُعرضا في الأوج عن حال السورى	والورى أحوالهم تشجى وتصبى ⁽⁵⁵⁾

فالليل يحمل الشاعر إلى عالم الطفولة بما يثير في المخيلة من الأطفاف والأخيلة والجن والشياطين، كما يمكنه من الانفصال عن عالم "الورى" وأحوالهم، عبر الخيال يأخذه إلى "ذرى الزرقاء" لتسبح روحه بين الأفلاك وقد أعياها أن تجد المنزل التي تراها حقيقة بها فظلت غريبة تتشد ما يراه الناس محالا وتتحد، عبر أحلام اليقظة - بعناصر الطبيعة تستعيد من خلال التماهي بها حالة الإشراق الأولى، وتستجلي مكانم الإلهام وقد تحرر الشاعر من ربة الكون الفيزيائي وانساب دونما قيد في شبه خدر يأخذه إلى لجج اللاوعي يطلب روضة الأحلام في أرض الخيال : [مجزوء المتقارب]

نظرت وكلّني عيون	إلى رائعات الجمال
ولما دهتني الشجون	شدت إليها الرجال
فساد بقلبي السكون	وتاه بنفسي الخيال

إلى حيث ألقى السلام

(55) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : في الليل، ص. 108.

أيّا نيل يا ابن الدهور برّبك لا تتجل
ظلامك رشّد ونور لدى الشاعر المختلّي
أمان وراء البـدور بها قلبه ممثلي
فمهلاً، ألا يا ظلام⁽⁵⁶⁾

- ولنا نقصد باللاوعي ما هو معروف في علم النفس التحليلي كما شاع في كتابات فرويد (Freud) مثلاً - عند حديثه عن الوعي الذي لا يشكل جوهر الحياة - النفسية إلّا في صلته باللاوعي واللاشعور بما ركّب فيه من آليات وما احتواه من مكونات وما حركه من طاقة، بل إن اللاوعي الذي يتحدث عنه الرومنطيقون ويعتبرونه أساساً هاماً في تجاوز ما يحسّون به من غربة هو تلك المناطق التي لم يستطع "نور العقل" أن يبلغها - وهي أوفر عدداً وأرحب من تلك التي أخضعها المنطق لتعليقه وتفسيره وبيانه، فإذا ما سعى العقل إلى توسيع دائرة اهتمامه وإذا امتدّ سلطانه فأدرك "نوره" مناطق لم يدركها من قبل، فمآذاك إلّا من باب سعي الإنسان إلى أن يحيط نفسه بمنطقة "أمنة" "يحسّ فيها بضرب من الطمأنينة، غير أن العقل يظل قاصراً دوماً فتظل - في نفس الإنسان - مناطق أكثر من أن تحصي يلفها الضباب، وليس يعني ذلك أنها مناطق "اللامعني" أو "العدم" و "اللاشيء" بل هي أصقاع يراها الرومنطيقون حبلى بمعان ينبغي اكتشافها، ولن يتم ذلك إلّا عبر الحلم والخيال واستبطان النفس ومساءلتها، والعودة بها إلى زمنها الأول، إلى فطرتها الأولى حينما كانت تحيا في انسجام تام مع الكون من حولها، ولن يتحقّق لها ذلك عبر "نور العقل" الذي يتوزع على الكائنات توزعاً متجانساً، بل إن وسيلتها في ذلك هي ومضات يشرق بها فيها إلهام لا يدوم طويلاً، وهي ومضات تُردّ النفس فيها إلى "عهدا الأول" ولكن سرعان ما - تعود بعدها إلى واقعها المتردّي بين البشر، فتظل في شوق إليها كشوق الإنسان إلى الجنة التي افتقدها، ويظل الحنين إلى ذلك العالم المفقود (الفردوس المفقود) ملازماً لها، باعثاً فيها من الأمل الممزوج بالخوف ما لم يبعث في سواها من النفوس : [مجزوء المتدارك]

(56) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيد : من خلال الضباب، ص.ص. 106 - 107.

صاح، قل هل ترى فوق أوج النذرى
بارقا قد سرى ما وراء الحدود
تلك نار الخلود

ضلّ عنها الأنعام واستحبوا الظلام
فهى تدعو النيام أقبلوا يا رقود
نحو سعد السعود

(...) نحو ذاك الوميض سر بنا نستعيض
عن ظلام الحضيض وشقاء الوجود
بسناء الوعود

إيه ضوئي البعيد لح ولح ما تريد
ليس طريقي يحيد عنك حتى يعود
لتراب و د و د

لح ولح في الفضاء قد سمعت النداء
ودليلي الرجاء فعمساء يقود
ظامئنا للورود⁽⁵⁷⁾

لئن ورد في هذا النص بعض ما بذكرنا بالنصوص الشعرية العربية التي تتحدث عن البرق وما يثيره في نفس الشاعر من الحنين إلى أحبته، فإن نسيب عريضة قد حول البرق- وهو مأخوذ أصلاً من السنة الشعرية العربية -عن دلالاته المادية ليصبح رمزاً لما يتوق إليه الشاعر من جنة أضاعها أو من نور كان يهدي الإنسان في طفولته الأولى - طفولة الزمن، إلى إدراك حقائق حجبها عنه تعاليم العقل الذي لا يرضى إلا بالأنظمة المقتنة وهي أنظمة جعلت الأنام يضلّون عن

(57) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : على طريق إرم، القسم السادس : نار إرم، ص.ص. 196 - 197.

"نار الخلود" التي تتاديههم فلا يستجيب لها إلا الشاعر، لأنه لم يصبه ما أصابهم من "نسيان" ابتعد بهم عن الطريق فضلوا، وما بقاء هذه النار متقدة لدى الشاعر إلا بسبب أنه لم يصبه ما أصابهم من "انحدار" و"هبوط" شبيه بهبوط آدم من الجنة، هو انحدار الانسان من طبيعته العلية الأولى إلى حضارة أساسها النظام والتنظيم وكبت كل ما هو فردي حتى انطمست في الانسان نوازعه الخفية فاختل لديه التوازن الذي لا بد منه بين ما هو "عقلي عصبي" وما هو "عقدي غدي" (58). فغلب الجانب العقلي - على مرّ العصور، وضمر الجانب الثاني الذي منه الأحاسيس والعواطف وما إلى ذلك، وضيق عليه العقل الخناق حتى انزوى في المناطق القصية من اللاوعي، وطفق العقل يبني صلة الانسان بالكون في حدود ما تسمح به مواضع الخطاب غافلا عن أصول تلك الصلة التي تتجاوز ذلك ففسد ما كان من تناغم بين الانسان والكون، فهم الناس يدفعهم الوهم ولا يبلغون ما ظل دفيناً في نفوسهم من رغبة في "معانقة الأبدية" (59). وما معانقة الأبدية إلا استعادة تلك الوحدة وذلك الانسجام بين ذينك البعدين في الانسان، وهو أمر لن يتم إلا إذا ما أسكتنا صوت تلك الأوهام التي يبثها العقل وأصغينا إلى أصوات النفس منبعثة من قرار مكين تتادينا لتهدينا إلى "نار إرم"، التي بها تتحقق لنا تلك الوحدة المفقودة فنبراً من عرجنا، ومن تضخم أوهام العقل فينا، ونلتفت إلى الدواعي الخفية في نفوسنا بعد أن كُبت صوته طويلاً، وليس أحسن من "الليل" ظرفاً للاستماع إلى ذلك الصوت لأن الليل هو الفترة التي ينام فيها العقل وأجناده، ولأن الليل غياب نور كثيراً ما قدم لنا الأمور على غير ما هي عليه لاعتماده الحواس ولأن الليل يبعث الكائنات الغريبة تملأ أرجاء النفس والكون ولأن الليل زمن خلوّ الانسان إلى نفسه كما أن النهار مجال العلاقات الاجتماعية القائمة على نواميس وأعراف سنّها العقل فعزّز فيها ما هو جماعي- أو ما يوهّم بأنه كذلك -على حساب ما هو ذاتي فردي،

(58) نقصد بالعقلي العصبي le cérébrospinal ونقصد بالعقدي الخدي le gaglione وقد قام قوسدروف Gussdorf لهذا الفرق الهام فصلاً من كتابه الذي ذكرنا، انظر :

Gusdorf, l'homme romantique, 2è partie, chap. IV, Ganglionnaire et cérébrospinal, pp. 238 - 256.

(59) عبارة تتردد في مؤلفات جبران خليل جبران، في مواضع أكثر من أن نوردّها.

وبذلك يزداد فهمنا للقطيعة التي يحسّ بها الشاعر مع من حوله فتولّد فيه شعورا بالغربة: وهي قطيعة معرفية من جهة كما هي قطيعة تمسّ جوهر الكينونة نفسه من جهة ثانية. فالتناس يهوون النهار ومواضعاته وهو يعشق الليل وما يثيره فيه من مكامن، هم يلحّون على وجوب الانتصار في المجموعة، وهو يدعو إلى الإصغاء إلى النفس بما في أصواتها من تفرد وخروج عما استتته المجموعة ذلك أن الإنصات للنفس وانفعالاتها والاهتمام بالحياة العاطفية لا يمثلان نشاطا هامشيا ثانويا بالنسبة إلى الحياة الفكرية، بل إن لذلك دلالة تمسّ جوهر الوجود الانساني وجوهر الكون ذاته، "فالعواطف والاخيلة والانفعالات مجال اللاوعي في نفوسنا شامل كل ما ننشئ ونخلق ونبنى ونعمل ونعاني وشامل كل ما هو كامن أو منطلق" (60).

إن هذا الاختلاف الجوهرى في الرؤية وفي الموقف من العاطفة والاحساس يؤدى حتما إلى ضرب من القطيعة ينتج عنه إحساس بالغربة يفرض على شعور بأن الناس من حوله غير قادرين على فهم ما يتردّد على لسانه وقد أدرك أن داء الانسان العضال إنما هو نسيان ذلك الماضى السعيد ماضى التلاوم والانسجام مع العالم والتواصل الكلى مع مختلف الكائنات بما ركب فيها من قوّة الخيال قبل أن يكبحها العقل شيئا فشيئا في سعيه إلى اخضاعها لسلطانه، كما يفرض على وعي متوهج بالذات تتجاوز حدودها المعقولة، تتجاوز انراه جليا في قول جبران خليل جبران يوم عيد ميلاده الخامس والعشرين: " أقف وأنظر إلى الوجود من خلال بلور نافذتي (...) فأنسى الخمس والعشرين وما جاء قبلها من الأجيال وما سيأتى بعدها من القرون، ويظهر لي كياني ومحيطي بكل ما أخفاه وأعلنه كذرة من تنهدة طفل ترتجف في خلاء أزلي الأعماق، سرمدى العلوّ، أبديّ الحدود، لكنني أشعر بكيان هذه الذرة، هذه النفس، هذه الذات التي أدعوها أنا، أشعر بحراكها وأسمع ضجيجها، فهي ترفع الآن أجنحتها نحو العلاء وتمتد يداها إلى كل ناحية، وتتمايل مرتعشة في مثل اليوم الذي أبانها للوجود، وبصوت متصاعد من قدس أقداستها

(60) الجملة لكارل قوستاف كارلوس Karl Gustave Carus، نقلا عن قوسدروف ص. 97.

تصرخ قائلة : سلام أيتها الحياة، سلام أيتها اللحظة، سلام أيتها الرؤيا (61). فما من شك في أن حديث جبران هذا يظل غريبا عن مسامعنا إذا لم نسع إلى وضعه في الرؤية التي كانت لديه، وهي رؤية غير بعيدة عن رؤية (W.Blake) - ويليام بليك وقد كان أستاذ جبران الروحي، إذ كان من تعاليمه " أن عالم الخيال هو عالم الخلود (62)، فيكون الشاعر ذلك الذي وهب ملكة الخيال فانفتح له باب عالم الابدية والخلود، فاكشف بين جوانحه ما به يتصل بذلك العالم فيبدل عالم البشر المتدهور عالما وضيئا أساسه الحقائق العليا في جوهرها قبل أن يفسدها جنوح الانسان إلى أوهام العقل .

ولما كان الشاعر هو الذي اختص بذلك دون الناس، واستقرّ في نفسه أنه قوة من قوى النور لا بد أن تشع على الكون لتعيد إليه معنى الحياة الحق، كان من الطبيعي أن يرى الشاعر ذاته تحتلّ من الوجود الوجود أجمع، وأن يرى أن ما امتاز به من الناس هو أفضل ما في الوجود: [بسيط]

وأفضل العلم حلم إن ظفرت به	وسرت ما بين أبناء الورى سخروا
فان رأيت أخا الاحلام منفردا	عن قومه وهو منبوذ ومحتقر
فهو النبى وبُرد الغد يحجبه	عن أمة برداء الأمس تأتزر
وهو الغريب عن الدنيا وساكنها	وهو المجاهر لام الناس أو عذروا
وهو الشديد وإن أبدى ملاينة	وهو البعيد تدانى الناس أم هجروا (63)

وكيف لا يبدو للناس غريبا وكيف لا يحسّ هو أيضا بالغربة بينهم، وقد آمن بأنه من أبناء الغد، وأن سلطانه منتشر حتى يعمّ مركز الدائرة الدائرة كلّها، ألم يقل الشاعر الأنكليزي شيلي Shelley (1792-1822) : "كل واحد من الناس هو

(61) جبران خليل بران، دعة وابتسامة، فصل : يوم مولدي، المجموعة الكاملة، ص. 320 - 321.

(62) نقلا عن : G.Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p, 139

(63) جبران خليل جبران، المواقب، المجموعة الكاملة، ص.ص. 356 - 357.

المركز والدائرة في الآن ذاته، وهو النقطة التي إليها تزد كل الأمور والسطر الذي يحوي كل شيء " (64).

والحق أن جبران لم يكن الوحيد من بين جماعة الرابطة القلمية في هذا الباب، باب الاحساس بتوهج ذات الشاعر، والوعي بأنها ذات تشع على الكون وترجع بالانسان إلى فطرته الأولى وتكشف له حقائق الوجود في جوهرها، فقد وقفنا- في الفصل الأول من الباب السابق - عند حديثنا عن معالم الرؤية التي كانت تهدي شعراء الرابطة القلمية، عند نصّين أحدهما لرشيد أيوب (بعنوان : النسر) والثاني لايلى أبي ماضي (بعنوان : العميان)، وتبيننا أن النصّين يمثلان بياناً حول منزلة الشاعر كما يراها الشاعران، فألح رشيد أيوب على صورة النسر في انفراده - وفي تفرّده أيضاً - إذ هو "ملك الأطيّار . وفي اعتاقه وفي حريته وفي جوبه الآفاق الرحبة ينصت فيها لرنّة الأفلاك، لا تشده الجاذبية الأرضية ولا يسمع إلا ما يوحى به إليه خياله، واستخلصنا من خلال تحليلنا النص أن صورة النسر التي ألح عليها رشيد أيوب ليست سوى صورة الشاعر كما يريد أن تكون، وتبيننا كذلك أن النصّ يعكس بما لا يدع مجالاً للشك ما يحسّ به الشاعر من غربة بين الناس نتيجة الفجوة - بل الهوية، التي تفصل مطامحه عن واقعه وفعل الناس به فيه، ونتيجة إحساسه، بل يقينة بأنه ذو نفس يشرق سناها فيضئ الكون من حولها لما ظلت عليه من وفاء لفطرتها جعلها عليمّة" بما قد كان في ماضي العصور " وأنبأها " أسرار النعيم " فأدركت حقائق لا يتسنّى لغير الشاعر أن يدركها، وقد زاغ عن فطرته وصمّ أذنه الباطنية وأغمض عين روحه .

أما أبو ماضي، فقد ذهب في نصّه العميان - على ما بينّا - إلى أن للشعراء وإن كفّ بصرهم بصيرة أين منها بصر الانسان العادي، إذ هم من غير طينة البشر، يجتلون " سر الخيال السامي " فينفذون إلى حقائق الوجود نفاذاً يرتفع بهم إلى مراتب غير عادية، فيتجلّى سرّ النبوة " فيهم فيأخذون على أنفسهم أن يهدوا الناس سواء السبيل، سبيل النفس وأطوارها والعواطف ومكنونها ولا عجب في ذلك، فالشعراء

(64) نقلاً عن : G.Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p, 68

هم وحدهم القادرون على رؤية ما لا يرى الناس من خفي الأسرار، لاعتمادهم البصيرة والرؤيا .

ولعل قضية توهج الذات وتضخمها حتى يصبح مركزُ الدائرة الدائرة كلها كما قلنا، تزداد وضوحا إذا أكدنا علاقتها بالاحساس بالغربة الذي كان فاشيا في شعراء الرابطة القلمية، كما كان سمة بارزة لدى الشعراء الرومنطيين وهو ما يجعل الشاعر ملتفتا إلى ذاته مركزا النظر فيها قبل كل شيء، لما يرى لها من الأهمية على ما ذكرنا، ذلك أنه شاعر - على حد قول نعيمة قد "طفح في داخله كيل الوجود حتى لم يبق له من شاغل إلا محتويات نفسه، (...) وتمددت نفسه لدرجة لم يعد يرى معها إلا نفسه فلا يشعر إلا بالأمها ولا يسمع إلا صوتها ولا يسير إلا مع أشواقها ومطامحها" (...) [فهو] يعيش في عالم غريب عن عالمنا بأهوائه وأفكاره وميوله ويصوب إلى وراء المحسوس "وقد استقرّ في نفسه (...) "شذوذ عن السنن المألوفة والقواعد المطروقة، شذوذ ناتج عن حنين في الروح إلى الجمال المطلق والحق الذي لا تشوبه شائبة" (65).

والحق أنه يصعب في هذا الوضع أن نحدد السبب وأن نعين النتيجة، فهل الاحساس بالغربة ناتج عن توهج الذات، أو هل إن توهج الذات وتضخمها نتيجة من نتائج الاحساس بالغربة؟

لئن كان من الصعب أن نجيب عن هذين السؤالين، فإن ما ينبغي أن نشير إليه هو أن النظر الرومنطقي في الوجود وجوهه قد كشف أن فردية الفرد أمر لا يمكن اختزاله ولا تبسيطه ولا رده إلى "تصنيف" لا يراعي أدق الخصوصيات فيه، ولكن ينبغي ألا نفهم هذه الفردية على أنها تولي الفرد في حديثه عن نفسه بضمير المتكلم المفرد، الفضل والقدرة المطلقة على التصرف في الوجود كله والسير به في متاهات العزلة والانفراد حتى لا رفيق ولا صديق، ذلك أن شعراء الرابطة القلمية مثلهم في ذلك مثل سائر الرومنطيين - ينشدون - في وحنثهم المتعالية - الرفيق الذي يصغي إلى أصوات نفوسهم ويفهم أنات قلوبهم وتتجاوب روحه مع أرواحهم،

(65) نعيمة، الغربال، فصل : عواصف العواصف، ص.ص. 234 - 235.

ولعلّ ذلك يبدو أوضح ما يكون في تردد لفظي "أخي" و"رفيقي" وما يدور على معناه في نصوص كثيرة لدى شعراء الرابطة، نذكر منها تمثيلاً - لا حصراً - نص: " الفاتحة "لايليا أبي ماضي (66) أو قصيد: " أخي "لميخائيل نعيمة (67) أو نصّ: " يا أخي يا أخي "النسيب عريضة(68) أو نصّ: " سر معي "لندرة حداد(69) وغيرها من النصوص التي لو استعرضناها لطلال بنا الحديث .

ومهما كان الأمر، فإن ما ينبغي التوقف عنده هو ما تحدث عنه الرومنطيقون وألحوا عليه من تحول مركز الثقل في الكون عندهم، ومن تحول مركز الثقل الفكري لدى الإنسان على ما دعوا إليه: فإذا ما حول الإنسان نظره عن الرؤية التي أساسها الحواس والعقل، وما يميل إليه من تعميم وتقنين تنتفي فيه الخصوصيات، رجع للوعي الإنساني ما كان له من انسجام مع الكون من حوله، وانطلق ذلك الوعي حرّاً لا يقيد شيء، فانتشر ساعياً إلى معانقة الوجود كله دون أن يلقى حداً يتوقف عنده، فيبتعد عن " مركز العقل "الذي كانت ترد إليه الأمور، وكلما زاد وعيه انطلاقاً ازداد بعداً عن ذلك المركز حتى يغيب عنه، وإذا غاب عنه مركز الثقل اضطرب النظام كله وانخرم، ولم يعد من مركز سوى ما يراه الشاعر كذلك، أو ما يراه كل فرد- على اختلاف الناس فيما بينهم كذلك، فيعوض الحلم وما يترأى فيه من حقائق جديدة الرؤية العقلية وما استقرّ فيها من حقائق لم يعد الشاعر يرى فيها إلا زيفاً وبطلاناً ولكن تلك الأحلام والرؤى يصيبها ما يصيب النفس من أعراض التغير والتحول، كما أنها رؤى غير مكتملة المعنى ولا التعبير عنها يسير، فيتجلى لسان الشاعر إذا ما أراد الإفضاء بما خامره وانتاب قلبه، فيرتد على بعض القصور في الإفصاح عن مكنون ذاته حيناً أو يعصف به الشك أحياناً فيحمله على التساؤل عن تلك الحقائق التي أدركها عن طريق غير طريق العقل، ويستبد به القلق وقد لفّ الضباب، ضباب الحيرة، ما ظنه الشاعر أو اعتقده من قبيل الحقائق الثابتة الجوهرية التي وصل إليها عبر " أذن أذنه " أو "عينه الباطنية "أو خياله

(66) إيليا أبو ماضي، الجداول، ديوان أبي ماضي، ص.ص. 744 - 745.

(67) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص.ص. 14 - 15.

(68) (نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص.ص. 111 - 112.

(69) ندرة حداد، أوراق الخريف، ص.ص. 17 - 18.

وحدسه وقد سعى نعيمة إلى تفسير ذلك عند تناوله كتاب "العواصف" بالتعليق في بعض الفصول التي نشرها في كتاب "الغريال" فقال: "ولعل ذلك ناتج عن أن روحه تنتقل في حالة الإلهام إلى عالم غير عالمنا فتعود منه برسوم وأشباح كثيرة تحاول وصفها لسكان الأرض بلغة الأرض فتظهر مبهمّة مشوشة، فيبقى الشاعر مجذوباً بها طامحاً إلى كشف أسرارها وإظهار معانيها وفي جدّه وراء البعيد المحتجب تلازمه "وحدة قاسية ووحشة موجعة" (70).

(70) نعيمة، الغريال، فصل : عواصف العواصف، ص. 230.

الفصل الثاني

سفينة في ضباب*

1 - أوجاع التأمل :

قد يبدو غريبا أن يجمع شعراء الرابطة القلمية بين الإحساس بتوهج الذات وتضخمها من جهة والقلق والشك والحيرة من جهة ثانية، ذلك أن ما يخامر الشاعر من شبه اليقين بأنه مركز الدائرة وبأنه الدائرة نفسها أيضا، وبأنه مركز الثقل الجديد في الكون بأكمله، يحمل على الاعتقاد بأن ذلك الشاعر قد بلغ ما به يتحقق له رأب الصدع الذي أحدثته فيه القطيعة مع من حوله، وأدرك ما به ينقلب إحساسه بالغربة إلى إحساس بانسجام جديد نسج خيوطه من خياله وأحلامه وأصداء روحه الظمأى إلى التوحد بالوجود والوقوف على جوهره وكشف أسرار هـ .

غير أن للقضية وجها آخر ينبغي ألا يغيب عن أنظارنا: لقد تبيننا عندما سعينا إلى تتبع معالم الطريق التي سلكها هؤلاء الشعراء، شعراء الرابطة، وهم في ذلك على نهج الرومنطيين، أن رؤيتهم الكون القائمة على معارضة الشائع من القيم والأعراف والرؤى وعلى مناهضة السائد من "الأوهام" والتقاليد والأحكام، إنما كانت شهادة على الوعي بالزلزال الهائل الذي زعزع القيم والحقائق التي استقرت لدى الناس ولم ير فيها الرومنطيقيون سوى أوهام تراكمت على مرّ القرون فأسكنت في الانسان صوت الحقائق الجوهرية التي يزخر بها الكون وكبنت فيه أصوات رغباته الخفية ومطامحه فأنحرفت به إلى رؤية زينها الوهم، ولذلك كان تأكيد الرومنطقي رؤيته والحاحه على تفرد كيانه قائمين على قطيعة كثيرا ما كانت عاصفة، وإن بدت أحيانا هائلة هدوء الرماد تحته اللهب بسبب ما كان يحس به الشاعر من انسداد أفق التواصل مع من حوله، وبسبب ما كان يحس به أيضا من اضطهاد أوظلم نتيجة اعتراضه على الشائع ومناهضته السائد، في بحثه الذي لا

(*) هو عنوان وضعه جبران لفصل من فصول "البدائع والطرائف"، انظر : المجموعة الكاملة، ص. 503.

يني عن شكل آخر مختلف عما ألفه الناس من أشكال" الوجود "في الكون، وقد استقرّ في يقينه أن البحث عن أصول جديدة تجذّره في الكون مطلب أساسي به تسترجع الانسانية انسانيتها وتتخلص مما أرقها من انبئات نتيجة النظر إلى العالم من خلال الأدوات التي كرسها العقل والحواس فلم تكشف منه إلا أقله ، وظلّ الجزء الأكبر منه في عتمة قصرت دونها تلك الأدوات فأقصتها ونبذتها وأسكتت صوته، فإذا أضفنا إلى ذلك كله ما طرأ على المجتمعات العربية من تغيير جذري- بداية من القرن التاسع عشر -شمل مختلف مجالات الحياة فزعزع أسس المجتمع التقليدي وأنشأ تساؤلا ملحا عن" الهوية "وعن علاقتنا بالآخر وبالعالم حولنا وعن القيم التي يمكن تبنيها حتى يتحقق لنا الانسجام مع الوجود في خضم المعطيات الجديدة، إذا أضفنا هذا إلى ما سبق ساعدنا ذلك على فهم بعض الأسباب التي أدت إلى أن يطلب الانسان اليقين المطمئن داخل نفسه وقد افتقده خارجها بفعل تلك التحولات العميقة، وساعدنا ذلك أيضا على فهم بعض الأسباب التي أدت بالرومنطيقين العرب وبشعراء الرابطة القلمية -إلى تعبئة طاقاتهم الذاتية يذودون بها عن أنفسهم مخاوف بعثها فيها واقع غير مستقرّ، أو غير واضح المعالم في سياق تغيير لم يدرك مساره نهاية المطاف، ولا استتب فيه معنى الوجود واضحا وقد فقدت معالم الوجود التقليدية ومراجع ما كان لها من منزلة في النفوس، فاكشف الفرد أنه في وضع قلق، يعصف به الشك ويتربص به الاحباط والفشل، واكتشف أيضا أن عليه أن يعيد إلى وجوده المعنى الذي فقده بفعل معطيات الواقع الجديد وقد أضحي " كالمستجير من الرمضاء بالنار"، وأضحى إيجاد معنى للحياة مهمة عسيرة ينكشف من خلالها مدى انعتاق الفرد وتحرّره وبلوغه ما ينشد من القيم التي يتحقق بها مطلبه في الظفر ببرد اليقين .

ولما كان الرومنطيسي- على ما بينا -ولوعا بالتخوم يرتادها، تخوم النفس وتخوم الوجود كله - فانه ما انفك يسعى إلى توضيح علاقته بالحياة وبالموت، وبما بعد الموت وبالله، وإلى سبر أغوار تلك البرازخ القصية المجهولة بين النهائي واللانهايي، بين المحدود واللامحدود ، تهديه في رحلته تلك روحه ونفسه بما جبلنا عليه من الخيال والحلم والرؤيا، وبما استقرّ فيهما من رغبة مقيمة في مزيد المعرفة تجعلهما على ظم دائم وشوق مستعر إلى تجاوز ما أدركتنا بغية الفوز بما لم تدركا

من الحقائق، فيتواصل سبر أغوار العالم الباطن سبرا يتجاوز حدود ما اعتاد العقل أن يتوقف عنده، ويرمي إلى استكشاف منابع معنى الوجود الانساني، ومنابت دلالته الحق: [مجزوء الرجز]

أبت ليالينا الطرب واستوحشت أيامنا
والعمر ولى وذهب ولم نزل منه المنى

همنّا بربّات الجمال فما قنعنا بالصور
وكم ظفرنا بالوصال فلم نجد فيه الوطر

من نحن؟ هل نحن بشر نحيا ونمضي حالمين
أم نحن من طين الضجر لسنا كباقي العالمين

(...) آمالنا مثل الرمال عطشى وتسقيها البحار
يخلقها ليل الخيال يحققها نور النهار⁽⁷¹⁾

تلك إذن هي الصورة التي يرسمها الشاعر عن وجوده وعمّا يعتَمَل فيه من الشك والتساؤل، يثيرهما فيه وضع ناجم عن فقدان اليقين والطمأنينة - إذ كثيرا ما أثار الشك ما كان مكبوتا كامنا من القوى الباطنة - وإذا به يعود إلى رحاب نفسه يسألها ما فقدته في العالم من حوله، ويبحث فيها عساه يجد ما عزّ أن يجده في واقعه فيأخذ الدوار يصيب الانسان وقد استعصت هويته على الانصهار في قوالب العقل الجاهزة، إذ رفضت ما استقرّ من الحقائق التي تعارف عليها الناس، لأنها - عنده - حقائق مصطنعة مفتعلة ناتجة عن نظر يعتقد أصحابه أن نور العقل قد بلغها كلّها ولقّها لفا متجانسا، ولكن الأمر - لديه - بعيد عن هذا الاعتبار، ذلك أن ما بلغه العقل لا يعدو أن يكون ظلال الحقائق، ولا يعدو أيضا أن يكون وهما من الوهم زينه العقل وأبداه على أنه "المعنى" الذي لا معنى سواه، فسيجّه وحظّه وحجّره، واتخذ كل

(71) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيدة: معنى الحياة، ص. 152.

ذلك شكل القوانين والأعراف والمواضعات، ليسلم لها الإنسان العادي قياده، بينما يرفض الرومنطقي ذلك الاخلاص إلى الطمأنينة الزائفة وقد ثقل وعيه بالتساؤل عن المعنى الحق، وهو تساؤل لا يتخذ العقل إماما وهاديا ولا يتوصل نوره أداة، وكيف له أن يتوصله بعد أن أيقن من قصوره وسلم بحدود ما يمكن أن يبلغه من كشف أسرار الوجود، فانبرى يترصد لحظات الاشرار وومضات الحدس تتقذه من سراب المعنى الذي اجتهد العقل في تقديمه ولم يصل إلى استكناه سره، وانطلق ساعيا إلى محاصرة "فائض المعنى" (*) الذي تراءى له في تلك اللحظات، ولكن أنى له ذلك، وفيض المعنى لا بد أن يُصَبَّ في قالب اللغة (وهي نتاج المواضعات والاصطلاح، وهي، من ثم، تردّه إلى عالم البشر الذي عمل على تكب أعرافه والتتكر لمنطقه)، فتزداد الأزمة في نفسه عمقا وتشد حيرته وقد أدرك أن محاصرة المعنى الحق أمر يكاد يكون مستحيلا، خاصة أن ذلك المعنى غير واضح الحدود ولا بين الملامح وأن عليه أن يتبين ذلك على غير ما ألفه الناس، لأن عليه أن يتبينه في حدوده اللانهائية بينما اعتاد الناس من حوله أن ينظروا إلى القضايا نظرا يفضي إلى تبويبها وترتيبها وتحديد معالم كل واحدة منها والعمل على حلها وفق ما يمليه عليهم النظر العقلي، فيثقل وعيه بالتساؤل وبالقلق، ويفضي به ذلك إلى النظر في المصدر والمآل، وليس المهم أن يجد الجواب، بل إن الأسئلة تلهب وعيه لأنها تأخذه باعادة النظر في معنى الوجود والموت، وفي القيم وما يترتب عليها في حياة الناس، وفي معنى أن تنقسم المخلوقات إلى ذكر وأنثى، وفي معنى المشاعر والعواطف والغرائز من حيث هي الأرض التي تنبجس منها حقيقة الإنسان، وثقل وجوده وتوجه حياته ومصيره، وهي أسئلة يعجز العقل عن الاجابة عنها إجابة كافية شافية وإذا بالرومنطقي في بحث لا يهدأ ولا يني، وهو بحث عن اللامحدود أو اللانهائي يأخذه إلى خوض مغامرة جديدة متجددة للبحث عن معنى هارب أبدا حتى لتبدو محاصرته أمرا مستحيلا أو يكاد، وكأنه قد أفلت خارج حدود الأفق الذي يسيج الواقع ويغلقه. ولذلك نرى الوعي الرومنطقي بعيدا عن المعرفة البيئة الحدود الواضحة المعالم الساكنة، المنضبطة داخل أطر التقسيمات

(*) عبارة نترجم بها : "Le surplus de sens"، وهي عبارة ترددت في مواضع أكثر من أن تحصى من كتاب : Gussdorf المذكور آنفا.

أو المسافات المعلومة بالقياس، إذ قد تحرّر الكون من قيود العقل ودخل مدارا جديدا هو مدار النفس والحلم والخيال والرؤيا وهو مدار يتجدد فيه إنشاء الكون وفق قوانين غير معروفة من قبل، لأنها تنشأ في نفس صاحبها وتتلوّن وتتغيّر حسب ما يتمثل له في رؤاه وأحلامه عند ملاحظته ما يراه معنى الوجود، بعد أن رفض اعتبار أن يكون للوجود معنى واحد هو المعنى الذي قدمه العقل لما في ذلك من قصور دون استشفاف ما في الكون من أسرار، ومن بقاء أسئلة كثيرة لا تلقى جوابا، وبعد أن أيقن أن حقيقة الإنسان لا يمكن اختزالها في مجموعة من المعطيات يتسنى ردها إلى ما في المفهوم أو النظرية من وحدة وتجانس : فلو نظرنا إلى الإنسان في بعده الفيزيولوجي وفي بعده النفسي لكان حديثنا عن كل واحد منهما بلغة تختلف بالكلية عن اللغة التي نتحدث بها عن البعد الآخر، وفي ذلك ما فيه من الحجة على صعوبة الحديث عن ظاهرة متعددة الأبعاد وتحليلها تحليلًا موحدًا يكشف حقيقتها، وفي ذلك ما فيه أيضا من الحجة على أن الأسئلة التي اعتاد العقل أن يطرحها أسئلة مبتسرة قاصرة، وعلى أنه لا بد من أن نأخذ أنفسنا بالبحث عن حقيقة الإنسان وحقائق الكون وفق منهج غير المنهج العقلي الذي طغى على نظرنا وتساؤلنا، ولعلّ مطولة إيليا أبي ماضي الموسومة بـ "الطلاسم"⁽⁷²⁾ تندرج في هذه السياق، وقد انتهى فيها- . بعد أن طرح عددا كبيرا من الأسئلة عن الإنسان والكون -إلى أن مثل تلك الأسئلة لا تقضي إلا إلى طريق مسدود، هو طريق اللامعنى أو المعنى المنقوص [مجزوء الرمل] :

إن في صدري يا بحر لأسراراً عجاباً

نزل المستر عليها وأنا كنت الحجاباً

ولذا أزداد بعدا كلما ازدبت اقتراباً

وأراني كلما أوشتكت أدري...

لست أدري⁽⁷³⁾

(72) إيليا أبو ماضي، الجداول، ضمن : ديوان أبي ماضي، ص.ص. 191 - 214.

(73) المصدر السابق، ص. 196.

ولا غرابة في أن يقول الشاعر انه كلما أوشك أن يدري وجد أنه ليس يدري، ذلك أن الرومنطقي أقام نظريته إلى الوجود والانسان على غير ما شاع لهما : فإذا ما كان الناس يكتفون بما يمليه عليهم العقل من أشكال نظر تبدو للرومنطقي أشكالا مبسطة يسهل ادراجها في أنساق عامة ذات مقتضيات تضبط ملامحها وترسم حدودها ولا تولي للخصوصيات من الأهمية إلا بقدر ما لا يفسد النسق ولا يشوش نظامه وترتيبه، فإن الرومنطقي يرى أن ذاته متعددة الأبعاد يصعب صهرها في بوتقة نظام ذي بعد واحد ، بسبب ما يسم وجودها من توتر ، وإذا ما انكشفت له هذه الحقيقة- التي تبدو كالبداية وما هي كذلك - عرته الحيرة واستبد به القلق لأن اكتشاف هذه الحقيقة يعني أنه قد خصّ بما ليس لسائر الناس من رقة الإحساس، التي هي طريقه إلى إدراك ما في الوجود من "فائض المعنى" ووسيلته إلى الوقوف على حقائق كثيرة في الكون لم تتكشف للرؤية العقلية، لأنها حقائق لا يمكن تحديد كمياتها ولا ضبط مقاديرها ضبطا ماديا بسبب تجاوزها معايير الدقة التي أقامها العقل، ومن ثمّ كانت المفارقة التي بها يتسنى لنا فهم ما يبدو متناقضا في الرؤية الرومنطقيّة، ونعني بهذا كيف ينقلب توجه الذات وتضخم الوعي بها حتى تغدو ذات الشاعر هي العالم بأسره أو الكون أجمع، إلى ما يشبه نقضه، أي إلى قلق ممضٍ وحيرة لافحة وتساؤل مقيم عن الذات ومعنى وجودها ومصدرها ومآلها وحقيقة الكون من حولها والقيم التي يمكن أن تسلم بها وما يبدو لها من قوى متصارعة فيها إلى غير ذلك ممّا مثل مدارات التأمل والنظر لدى شعراء الرابطة القلمية - كما تمثل ذلك في شعر كثير من الرومنطقيين سواهم .

ولعلّ الجواب الذي يسعنا في سعينا إلى فهم تلك المفارقة وتجاوز ذلك التناقض يكمن في الانتباه إلى أن ما تحدثنا عنه من توجه الذات وتضخم الوعي بأهميتها ومنزلتها من الناس والوجود يؤدي إلى نتيجة حتمية هي أن تحويل مركز الكون يفضي إلى إزالة مركزه الأول، وتحويل الدائرة يفضي إلى خلق دائرة جديدة، فإذا ما تغيّرت مقاييس النظر والتقدير، وتبدّلت الأسس التي انبنت عليها العلاقة بالكون، تغيّر - حتما - مركز الثقل فيه، ولما كان الرومنطقي يروم التوحد بالكون- جسما وروحا كان وعيه - كما أسلفنا القول - في انتشار حتى يعمّ الكون، وهو في توقه إلى تحقيق ذلك، يزداد بعدا عن المركز إذ لم يعد يعترض سبيله حاجز

خارجي يعوق انتشاره وهو في ابتعاده عن مركزه ذاك، ولذلك نراه بابتعاده عن المركز ابتعادا وانتشاره انتشارا يصل إلى فقدان توازنه، بل إلى إضاعة هويته الخاصة في توفقه إلى التوحد والانماج بالوحدة الغامضة العجيبة التي تحرك الكون فإذا به يفقد القدرة على التحكم في حياته وقد صارت تغلت عن رقابته بين الحين والحين لأنه لا يكتشف منها إلا أشناتا نزره وجوانب ضئيلة لا تتجلى له دلالاتها دون أن يشوبها لبس وهي إلى ذلك في تغير لا ينقطع حبله، ولذا نرى الرومنطيقين يعكفون على كتابة يومياتهم ومذكراتهم حيناً أو يتأملون ذواتهم ويصوغون ما ينتج عن ذلك التأمل شعراً حيناً آخر غرضهم من ذلك أن يدوتوا- كما كان يفعل بعض القساوسة من قبل- ما يعترى نفوسهم من حالات وما يخطر بخيالهم من رؤى وما يخامر أحلامهم من خواطر تجلو لهم حقائق ذواتهم وحقائق الكون من حولهم، وكأنهم بذلك يرصدون تقلب أحوالهم الباطنة وتبدل أطوارهم النفسية أو كأنهم يتلمسون معالم طريق تهديهم إلى الحقائق الكلية التي اعتاضوا بها عن حقائق الناس وقد بدت لهم أوهاما وبرقا خلباً، وكأنهم في ذلك متأثرون خطي جان جاك روسو J.J. Rousseau (1712-1778) في دعوته إلى التأمل العميق في النفس وتتبع مختلف حالاتها تتبعاً دقيقاً يمكن من اكتشاف ما احتجب عن الأنظار وعن سائر الحواس، بل وعن العقل أيضاً: " لا بد من الحرص على انجاز ذلك وفق منهج دقيق ونظام صارم حتى يتحقق ما نرجوه منه من الفوز (...) بل إنني أخضع نفسي لذلك- بوجه من الوجوه كما يُخضع العالم الفيزيائي الهواء عند نظره فيه ليعلم حالته كل يوم، فأعرض روحي على مقياس الضغط (...) غير أنني أكتفي بتدوين نتائج ذلك دون أن أسعى إلى تحويلها إلى نسق ثابت (74).

تلك- إذن - بعض الأسباب التي تفسر لنا كيف يفضي الشعور بالقطعية مع العالم المحيط بالشاعر إلى إحساس حاد بالغربة ينكشف عن شعور بتوهج الذات وعن وعي بتضخمها وانقلابها إلى مركز الدائرة والدائرة في الوقت نفسه كما ينكشف عن فقدانها توازنها نتيجة تغير مركز الثقل في الكون، وما يتبع ذلك من

J.J. Rousseau, *Réveries du Promeneur solitaire*, (1ère Réverie) cité par Gusdorf, (74) l'homme romantique, Op. Cit. p.101.

تزعزع المراجع التي كانت تمثل أساس المعنى وأساس القيم والمفاهيم، وما من شك -عندئذٍ- في أن تغيّر زاوية النظر يؤدي إلى الإعراض عن القيم والمفاهيم التي انبنت على أساس نظري مخالف ، غير أن هذا الإعراض عنها لا يعني البتة استبدالها بقيم واضحة المعالم ومفاهيم مكتملة الملامح، بل إن البحث عن البديل على أسس نظرية غير تلك التي أقام عليها الناس أعرافهم ونظرهم إلى الكون، سيكون مشغل نفس الشاعر يحملها على التساؤل عن هويتها وعن مصدرها ومآلها ومنزلتها من الكون كما يحملها على البحث عن معنى الوجود الحق في رفضها ما توصلت إليه الحواس والنظر العقلي من نتائج في تفسير الكون ومنزلة الإنسان منه وفي إدراك حقائقه الجوهرية، فإذا استعصى عليها ذلك الإدراك لاذت بالصمت وجذّت في السير على طريق المعنى تروم كشف ما تحجب عنها منه، وأطالت التأمل عسى أن تتضح لها معالمه، وأنى ذلك ، وللحلم سلطته وللحساسية (أو رقة الإحساس) نفوذها، وما ذكرنا الحلم ورقة الإحساس- والخيال أيضا -إلا لأن كل ذلك مما يجعل بحث الرومنطقي بحثا فرديًا- إذ قد تتكرّر للأنساق العقلية المستتبّة وللمواصفات السائدة -ولكنه في فرديته تلك يتوق إلى رفع بحثه ونظره إلى مستوى المطلق ، حتى يتمكن من استبدال تلك الأنساق المعروفة مسبقا بأنساق أخرى يبتدعها على غير مثال، فتزداد بذلك حيرته ويطوّح به الشك ويستبد به القلق فيأخذه التأمل إلى مدارات التساؤل عن معنى الحياة والموت والخلود وعن كنه النفس وجوهرها وعن القلب والعقل وعن الجسد والروح إلى غير ذلك من القضايا التي سنفصل القول فيها في ما يأتي من هذا البحث .

غير أنه يحسن بنا- قبل الخوض في هذا الباب، باب التأمل والنظر في ما استتب في وعي الناس من القيم والحقائق، والتساؤل عن مدى كفايتها وكفايتها في إدراك كنه الانسان ومنزلته من الكون والتعبير عما يخالج النفس من القلق والحيرة يدوران في فلك البحث الدؤوب عن معنى الوجود -أن نشير إلى أننا لم نكن لنتناول هذه القضية بالدرس لو لا ما وقفنا عليه من" خصوصيّة "لدى شعراء الرابطة القلمية عند تعرّضهم لهذه المعاني، وهي في جانب مهم منها معان وأغراض قال فيها الشعراء وأفاضوا منذ الجاهلية - وإن كان ذلك في سياق أغراض أخرى يأخذ الحديث الشاعر فيها إلى معان متّصلة ب"الحكمة" والنظر في الحياة والموت

والتساؤل عن الوجود ومنزلة الانسان منه، على ما أجمل القول فيه المستشرق الفرنسي ريجيس بلاشير في كتابه : تاريخ الأدب العربي⁽⁷⁵⁾، وقد أكد أن بعض الشعراء، منذ الجاهلية كانوا يميلون إلى "ترصيع" قصائدهم بأمثال وحكم- وإن لم تكن تعكس مشغلا ما ورائيا حقا، فإنها كانت تعرض لذكر "الدهر" أو "الأيام" من حيث ما لهما من الدلالة على فعل الزمن في الانسان أو على الخوف من مصير يصعب التكهّن بأسراره، يعتمد الشاعر في ذلك التجربة الجمعية حيناً والتجربة الفردية حيناً آخر، دون أن يرقى ذلك إلى ما قد نسميه رؤية للكون أو فلسفة في الوجود، وقد تواصل هذا النهج في الشعر العربي فيما عُرف في الفترات اللاحقة بشعر التأمل والزهد، مندرجا في أغراض أخرى حيناً مستقلا بذاته أحيانا، ولكن المنطلق في كل ذلك، كان في الغالب منطلقا دينيا ينشأ التساؤل فيه من النظر في المعاد والمعاش وفي صلة أحدهما بالآخر من الوجهة الدينية في إطار لا يخرق حدود الإيمان بالله وإن كان لا يخلو من نظر مبعثه بعض القلق ينتاب الشاعر إذا ما خلص إلى نفسه يفكر في مصيرها ويعمل على سبر بعض أغوارها، آملا من وراء ذلك - في أن يتوصل إلى فهم مصيره واحتمال ما قُسم له فيه، راجيا أن يحقق - من خلال إصلاح معاشه، صلاح آخرته ومعاده، وقد داخله بعض القلق في زمن ترزع فيه يقين كان يبدو مستتبّا يبعث الطمأنينة في النفوس⁽⁷⁶⁾.

ولعله يحسن أيضا أن نضيف أن شعراء الرابطة القلمية - وإن ابتعدوا عن النظر في قضية المعاد من منطلق ديني وأوغلوا في التسأل على أساس لا يستند إلى المنظور الديني إلا قليلا فإنهم لم يكونوا من الملحنين ولا من المبتكرين للدين، ولكن إشارتنا إلى أن شعرهم في هذا الباب لم يكن قائما على أساس ديني فحسب، تهدف إلى بيان أن ما كان يقودهم في نظرهم ذاك إنما هو البعد الرومنطقي في

Régis Blachère, Histoire de la littérature arabe des origines à la fin du XV siècle de (75 J.C ; T.2, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, Adrien-Maisonneuve, 1964, p.p. 398-405 (Thème sapientiaux et religieux).

(76) انظر تحليلا ضافيا عميقا لمختلف هذه الجوانب في :

Mohamed Abdessellem, Le thème de la mort dans la poésie arabe (des origines à la fin du III/IX siècle), Tunis, Publications de l'Université de Tunis ; 1997, (surtout : pp 284 - 303).

المرتبة الأولى، وهو البعد الذي أملى عليهم أن يعتنوا بالنفس في مختلف أطوارها وتقلب حالها وتسجيل ما يعرفوها من الأحاسيس والمشاعر المتباعدة دون إقصاء ولا استثناء، بعيدا عما ظن الناس أنه من الحقائق التي يطمئن إليها الانسان وقد هداه إليها العقل معتمدا في ذلك بعض الحواس ومتبعا ما قد شاع لديه منذ أمد بعيد من منهج أساسه التصنيف والتبويب والتقسيم والتفريع، وهو منهج يؤدي- حتما -إلى اعتبار أمور عديدة من باب "الشواذ" لأنها لا تدخل في فرع من فروع نظره، أو لأنها تستعصى على "الانصهار" في قوالبه، وهو منهج بعيد عن أن يعتبر أن "الحياة جوهر عجيب لا يتجزأ ولا يتحلل، ويستحيل إدراك بعضه إلا بأدراك كله، وجلي أن ما لا ندركه لا ندركه الغاية منه، وإذا ما حاولنا تقسيمه إلى أصول وفروع وحددنا غاية هذا الأصل وذاك الفرع فما نحن إلا خادعون أنفسنا⁽⁷⁷⁾، فما من شك -إن في أن نحض أوهام الناس في كفاية المعرفة العقلية وفي كفاءتها أيضا، بسبب تعقد الحياة وتشعب مظاهرها وبسبب استحالة أن نرد ذلك إلى " أصناف " معقنة وأبواب منظمة على أساس منطقي لا غير، قد كان من أهم العوامل الكامنة وراء ما شاع في شعر الرومنطيقين بوجه عام، وفي شعر جماعة الرابطة بوجه خاص من تساؤل عن " معنى الحياة والموت"، وعن كنه النفس وأطوارها وعن منزلة الحلم والعاطفة والخيال ورقة الإحساس وتفرّد المشاعر وغير ذلك مما يمكن اختزاله في البحث عن طريق المعرفة الحق، حتى نفق على سر " الحقيقة الهاربة " التي قصر دونها العقل فوجب أن يقودنا القلب والحدس إلى سبيلها ووجب أن نفوص في النفس نستهديها لتجلو لنا ما غمض لا على أساس من التجزئة المخلة، بل على أساس من الشمول يستكشف المناطق القصية المظلمة والتخوم التي لم يبلغها العقل ولا أدرك ما لها من الدلالة على حقيقة الانسان وحقيقة الوجود أجمع، ذلك أن حياة الانسان وتجاربـه في تنوعها واختلافها وثراتها - تأبي أن تصاغ في قوالب جاهزة تنفي ما لبعضها من الخصوصية والتميز، وتقتل ما في بعضها الآخر كل ما يخرج عن النواميس المسيرة لتلك القوالب، حتى ينقلب منهج النظر رأسا على عقب ويخضع الواقع لشروط استئثار العقل واعتبرها أساس التقدير ، فعمل

(77) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل، غاية الحياة، ص. 185.

على أن يستبعد كل ما لا ينخرط فيها، فزادت القطيعة بين الرومنطقي ومن حوله حدة، وازداد تساؤله عن جدوى ما استتب من الأعراف إلحاحاً، واستقل تنكره لما اعتاده الناس من نبذ كل ما بدا لهم على غير ما ألفوا، وردّد قول فيكتور هيقو Victor Hugo (1802-1885) : "كيف يحق لك أن نقول لأمر واقع" : إليك عني"؛، أ لأنه بدا لك غريباً، فاستخلصت أنه غير موجود (...). ولكن كل علم في أول أمره غريب (...). ولعل علم اليوم يبدو على غاية من الغرابة في نظر العلم القديم، ولعل بطليموس يرى نيوتن مجنوناً⁽⁷⁸⁾ "ولعلّ هذا الشاهد الذي سقنا من كلام هوغو دليل آخر على ما ذهبنا إليه من تأكيد أن الرؤية الرومنطيقية تنطلق من اعتقاد راسخ بأن تجربة الانسان في تشعبها وعمقها تمثل حقيقة ليس في قدرة العقل والعلم أن يحيطا بها فكان مطلبها الأول ومسعاها الأسنى أن تعمل على توسيع النظر في تجربة الانسان في الحياة خارج حدود النظر العلمي الضيقة، وأن تعمل على إدراك حقيقة الوجود ومنزلة الانسان منه، بعيداً عما شاع في مذهب الناس، ولكن ذلك ليس يسيراً بسبب ما في الطريق من منعرجات وعقبات ومجاهل تبعث في النفس شكاً مبرحاً وتغرس في القلب حيرة حارقة ويعصف بالشاعر القلق فيحمله طورا إلى شبه يقين بأننا "قاصرون عن الاحاطة بالحياة الشاملة، وعن إدراك النواميس التي تربطنا بها، فأنتى لنا أن ندرك غايتها منها وغايتها منا؟"⁽⁷⁹⁾ بل يصل به الأمر إلى الاقرار صراحة ببعض العجز عن إدراك ذلك ، وإلى التسليم بأن "كل بحث في " غاية الحياة،- سواء أ أخذنا الحياة بمعناها الشامل أم بمعناها المحصور ، قاصدين الحياة البشرية الأرضية فقط ليس سوى تكهن وتخمين"⁽⁸⁰⁾ " ولكن ذلك القلق يهدأ طورا آخر إذا ما بدت للشاعر- من خلال حلمه وحده وتشوقه ورؤاه بشائر الفوز بذلك المعنى الحق الذي جهد الانسان في طلبه منذ طفولته الأولى على الأرض من خلال سعي لم يهدأ يوما ولا أصابه الوهن لما

Victor Hugo, Contemplation suprême, texte rédigé vers 1863 - 1864 ; Œuvres (78 complètes, Paris, Club français du livre, T.12 ; 1969, pp. 116-117 cité par Gusdorf, l'homme romantique, Op. cit. p.179.

(79) ميخائيل نعيمة، الغريال، فصل، غاية الحياة، ص. 185.

(80) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

رُكِبَ فيه من طاقة خفية لا تفتنى وإن خفتت، ولا تتطفئ وإن خبت، حتى غدت "سلاحاً لا تحطمه العناصر ولا يفله الموت، وهل ذلك السلاح إلّا قوى كامنة فيه هي أشد وأمتن وأبقى من قواه الحيوانية؟ [إنها] قوى الروح غير الغانية، (...) إنها القوى التي ترفعنا فوق الحيوانية وترينا في دياجير الظلمة وميض أنوار تحبب إلينا الحياة وتزكي في داخلنا شرارة أمل بأن لا بد أن ندرك يوماً ما نحن طالبون، إي، هي قوى الروح تسيرنا على غير معرفة منا ونشعر بها إنما لا ندركها بعد، لذلك نبحت عنها حتى إذا ما وجدناها وجدنا أنفسنا فعرّفنا إذ ذاك منزلتنا من الكون وسرنا معه لا ضده لننمّ به ويتمّ بنا " (81).

فلا عجب- عندئذ من أن نرى التساؤل والقلق والشك والحيرة تلازم الشاعر وقد انقطعت به السبل إلى يقين يقيم عليه منزلته من الكون بعد أن اعترض على يقين الناس وأعرض عنه، بسبب ما يرى لنفسه من الأبعاد التي يقصر العقل والأعراف والمواضعات دون إدراكها والإحاطة بها وهي أبعاد تجعله متفرداً لا يمكن إدراجه في نسق يذهب بخصوصيته وتفردّه، ولكن تفردّه ليس أمراً ناجزاً وخصوصيته ليست موضع إجماع بين الناس - لارتكازها على أسس من النظر لا يسلّمون بما تتادي به من نفي التناقض بين الروح والجسد أو العقل والعاطفة وفي ذلك ما يقيم وجود الرومنطيقى على ضرب من التوتر لا يهدأ التسأل فيه وقد غدا ملابس الشاعر في مختلف أطواره، بل غدا سمة الشاعر الأولى، على ما نراه في بعض نصوص أبي ماضي، وقد سألته صاحبتّه (أو نفسه) عن هويته حين أعياها أن تقف على حقيقة أمره، [كامل] :

من أنت يا هذا؟ فقلت لها : أنا كالكهرباء أرى خفياً ظاهراً
قالت : لعمرك زدت نفسي ضلّة ما كان ضرك لو وصفت الشاعر

* * *

فأجبتّها: هو من يسائل نفسه عن نفسه في صبحه ومساءه
والعين سرّ سهادها ورقادها والقلب سرّ قنوطه ورجائه

(81) المصدر نفسه، فصل : محور الأدب، ص.ص. 2425- وهذا الفصل هو "المقدمة" التي كتبها نعيمة فستر بها مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921، انظر ص. 16.

فيحار بين مجيئه وذهابه ويحار بين أمامه وورائه
ويرى أقول النجم قبل أقوله ويرى فناء الشيء قبل فناءه
إن نام لم ترقد هواجس روحه (...وإذا استفاق رأيته كالتائه⁽⁸²⁾)

والحق أن نص أبي ماضي هذا ليس النص الوحيد من بين نصوص شعراء
الرابطة القلمية في تناول هذا التساؤل الملحّ وقد غدا ملازما الشاعر، لا يبرحه في
يقظة ولا في نوم، ولو أردنا استعراضها جميعها لطال بنا المقام، ولكننا نكتفي
تمثيلا بالاشارة إلى قصيدة كتبها نعيمة بعنوان: " اللهمّ وأقامها على شكل دائري
توحي بالعود على بدء، فبدأ بدفن ما يؤرقه من الهمّ صباحا، وظن أنه أدرك غبطة
الروح تبعث في القلب انشراحا وقد انقشع عنه ضباب الشك، ولكن سرعان ما عاود
نفسه ما جهدت في إبعاده عنها : [مجنّث] :

مضى النهار ولمّا مدّ الظلام خيامه
أتاني القلب يشكو والخوف يملّي كلامه
يشكو وفي نظريه اللهمّ ألف علامه⁽⁸³⁾

ولعلّ ما نراه من تردد هذا المعنى في شعر جماعة الرابطة دليل على أنهم -
في اعتراضهم على الشائع المستتب من القيم والرؤى - لم يتوصلوا إلى يقين
يبركون به تأجج الحيرة في نفوسهم ، ويقطعون به حبل الشك للوقوف على حقيقة
الوجود، وأنّى لهم ذلك ولم يمسكوا بعد بناصية ذلك المعنى الهارب أبدا، يلاحقونه
ويظنون أن قد أدركوه فإذا هو يلعب بهم ، ذلك أن " معنى الكون مائل في فكرنا
مفارق له في الآن نفسه، لأن فكرنا محدود يكتفي بإشارات من العلم متقطعة،
يعوزها الانسجام، أساسها ضروب من وميض الحدس قد يدرك بعض الحقيقة
عرضا، إذ الحقيقة الكلية سرعان ما تحتجب عن أنظارنا (...وتمتّع عن الإدراك

(82) إيليا أو ماضي، الديوان، قصيد : الشاعر، ص.ص. 414-415.

(83) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص. 93، وانظر أيضا : نسيب عريضة، على طريق إرم،
ضمن ديوانه : الأرواح الحائرة، وخاصة : أول الطريق ص. 179-181.

الكلبي امتناعاً مطلقاً⁽⁸⁴⁾ فيظل الشاعر وقد أوغل بعيداً في مساعلة نفسه والكون من حوله، في سعيه إلى أن تتضح له الرؤية فيقدر على تحديد منزلته من الوجود وتحديد منزلة الانسان في ترده بين المحدود والمطلق، أو بين المائل والمفارق، وقد رأى أنه "يجيء من حيث لا يدري ويمضي إلى حيث لا يدري، يحلّ هذه الأرض ردحا من الزمن فيبهره جلال ما يرى ويسحره جمال ما يسمع، فوقه نجوم لا تعدّ وحوله فضاء لا يُحد، وخلفه وأمامه حياة تتردى في كل لحظة برداء، فصول تعقب فصولاً وأجيال تلحق بأجيال، نهار تبطله ظلمة، وظلمة يمحوها نهار، ولادة وموت، وموت وولادة، وبين الولادة والموت أشواق لا تتطفئ حتى تلتهب، وآلام لا تكن حتى تهيج وسعادة لا تورق حتى تذوي، وعطش لا يرتوي حتى يعود، وجوع لا يطمئن حتى يثور"⁽⁸⁵⁾، ويستمرّ به الحال على ذلك، بل إن بعض الشعراء -إذا رأى نفسه قد أصابته سنة من النوم وغفلت عن تلك الوظيفة الأولى، وظيفه تطلب "الحقيقة" وإدراك سرّ الوجود، نبهها وأيقظها ودعاها إلى أن تهتك الحجب وتشقّ الأستار حتى ينبجس نور اليقين [متقارب] :

ألا استيقظي يا أشعة نفسي ولو لدقيقة
وشقي حجاب دياجير رمسي لألقى الحقيقة

ففي جمود عليّ يثور

وشك بغير انتظام يدور

(...) متى تنهضين نهوض القدير ليوم ابتداء
وتعلين فوق النقى والشرور وفوق الرجاء
فتتأى الشكوك ويطفو اليقين
وتخرق عمر الظلام العيون

(84) G.Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p, 318.

(85) ميخائيل نعيمة، الغريال، فصل، محور الأنثى، ص-23، وهو النص الذي قُدم به نعيمة، مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921، انظر، ص. 15.

وتهتف روحني : كن ! فيكون
فيأتي صباح ويمضي مساء⁽⁸⁶⁾

ولعلنا في غير حاجة إلى التذكير بأن الحقيقة التي ينشدها هذا الشاعر - أي اليقين الذي تهفو إليه نفسه - إنما هي حقيقة تختلف عما يظنه الناس كذلك، ويقين لا يجانس يقين الناس، إذ أن المنطلق الذي تبدأ منه رحلة البحث عن المعنى يتأسس على شبه اقتناع بأن ما بلغه الناس من الحقيقة وما أركوه من المعنى ليس إلا سرابا، ويغمر هذا الاقتناع نفس الشاعر ويملاً أقطارها حتى يجد أنه غارق في سراب لا قيل له بالاحاطة بفائض المعنى الذي يملأ الكون حوله ويعجز هو عن إدراكه بالكلية من جهة، ويرفض الاكتفاء بما بلغه الناس من وهمه من جهة ثانية، فيعصف به القلق والشك وتطوح به الحيرة وتغدو في نفسه كالمرض المقيم وهو جزء من "مرض العصر" المعروف لدى الرومنطيين، وهو من باب ذلك المرض الذي تحدثت عنه جورج صاند George sand (1804-1876) فقالت : "إننا جميعا، نعاني ما حيينا - مرضا عضالا، وربما غنونا من ضحايا إن لم نكن بعد كذلك (...) إن الشك مرض عصرنا، وهو مثل الكوليرا ، غير أن فيه (...) بشائر العافية النفسية والايمان، فالشك وليد النظر والتأمل وهو الابن الهزيل المريض المحموم الذي أنجبته أم قوية هي الحرية (...) وستأخذ الحرية ابنها المهزول بين يديها وترفعه نحو السماء، نحو النور، فيصبح قويا قوتها، مؤمنا إيمانها " ⁽⁸⁷⁾.

بيد أن الحرية التي نتحدث عنها جورج صاند في هذا المقام هي المرتبة التي يتوق الشاعر إلى بلوغها عبر ما يخامره من الشك وما يضطرم في نفسه من الحيرة تنكي شوقه إلى معانقة الحقائق المطلقة بما فيها من فائض المعنى، حتى يكون قادرا على تجاوز ما أقره العقل من "طروح" الحقيقة التي لا تتفع غلته ولا تشفي فضوله

(86) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : قبل التكوين، ص. 52.

George Sand : Préface de la seconde édition des Lettres d'un voyageur (1843), in (87) Œuvres autobiographiques, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, T. II, p. 648 ; cité par.Gusdorf, l'homme romantique, op, Cit. p.129.

ولا يطمئن إليها، ذلك أن أساسها المكين ضرب من الثنائية القائمة على تقابل أضداد يصعب أن نختزل الوجود في تقابلها، ويعسر أن نراها قادرة على الاحاطة بمعناه الكلّي المطلق، بل إن ما تحدّثه من التشويش كفيف بأن يبعث الشاعر على الثورة عليها، وهي ثورة قد انتبه إليها نعيمة ورآها ماثلة في بعض آثار جبران، فعلق عليها بقوله: "ثار [جبران] لأن فيه نفسا تحنّ إلى الجمال الكلّي الذي انبثقت منه وتعشقت في كل مظاهره، فهي لذلك تنقبض وتتغصن من كل ما فيه تشويش وتنافر وتناقض، ورأى التشويش والتنافر والتناقض في كثير وكثيرين حواليه فحار فيما إذا كان ينسحب من عالم ذلك شأنه أم يبقى في هذا العالم ويحاول كشف أسرار نفسه أمامه علّه يفتح عينيه ويرى⁽⁸⁸⁾" ولسنا نعتقد إلا أن جبران قد اختار الحلّ الثاني، وأنه انطلق باحثاً عما يساعده على أن يفتح عينيه ويرى، جرباً على ما اعتاده الرومنطيقيون بوجه عام من سعي إلى انتهاج المسلك الموافق للنظام العام الذي تسير الطبيعة على هديه، بما هي قوة خفية ماثلة فينا مفارقة لنا في الآن ذاته، يحسّ الشاعر بايقاعها ونبضاتها ولكن دون ادعاء امتلاكها والسيطرة عليها، ويظل في ذلك التردّد حصيراً تتوس نفسه بين ما يرى الناس عليه من الوهم والنتية في "قفر المعنى" وما يتوق إليه هو من إدراك "المعنى الحق" بما فيه من فائض تصعب الاحاطة به، وقد آمن بأن معنى الحياة بعيد عن أن يكون في القيم التي تواضع الناس عليها ثم سجنوا أنفسهم داخلها، فأضاعوا حقائق كثيرة أضحت بعيدة المنال، بل بعيدة عن أن يدرك السبيل إليها، وإذا ما سعى الشاعر إلى تعليل انحراف الانسان عن الطريق المفضية إلى معرفة كنه الأشياء وجوهر الوجود، أرجع ذلك إلى أنه "ارتضى الخضوع لشرائع قيّد بها نفسه على هذه الأرض" [وأكد أن] لا بد له، إن شاء الفكاك من قيوده، من أن يحطّم العرف والشرائع والمواضعات والمفاهيم الضيقة، وبعبارة أخرى، لا بد له من تحطيم هذه الثنائية التي شطرت الوجود كله إلى خير وشر ونور وظلام وإيمان وكفر وسرور وحزن وسيادة وعبودية وعدل وظلم وقوة وضعف - ذلك كله سراب خادع، فالحقيقة الأرضية هي أن ليس هناك شيء من هذه الثنوية، بل هنالك وحدة شاملة، الانسان فيها إنسان دون

(88) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل، عواصف العواصف، ص. 227.

أن ينطوي على صفات متناقضة ومسميات مزورة⁽⁸⁹⁾. ولكن، ما أعسر أن يقرّ الانسان بذلك وقد زاع عن النهج الذي يوصله إلى الوقوف على الحقائق الجوهرية، وهو نهج يختلف عن المؤلف، بإيلائه القلب من المنزلة ما لم يكن له في المنظور العقلي المعتاد، ثم إنه نهج يجعل المرتبة الأولى، لما يصلنا عبر العاطفة والاحساس الباطني، لأن ما يصلنا من سبيلهما خالص خلوصاً تاماً من شوائب التشويه، كما أنه يستبدل النظر في ما هو خارجي على أساس من الاتساع والانتشار يروم الالمام بعناصر متباينة لا يربطها رابط أحياناً ولا يتعمقها غالباً، بالنظر في الباطن على أساس من العمق والكثافة منطلقاً في ذلك من الايمان بأن النفس هي القادرة على توجيه الحياة وإرشادها في خضم ما يلحّ على الانسان من شك وما يعصف به من قلق على مصيره إلى ما تعتقده طريق النجاة .

وينبغي أن نشير مع هذا إلى أن طريق النجاة ليس واضح المعالم، ولا يبين المسار إذ هو طريق رافض- من أول أمره - كل تنميط وكل تصنيف سابق ومرّد هذا الرفض إلى أن التتميط أو التصنيف إنما يستند إلى النظر العقلي ويعتمد المقولات المنطقية، ولو سعى الرومنطيقيون إلى التصنيف لعادوا إلى منهج رفضوه لقصوره عن الاحاطة بالمعنى المنشود، ولعل في هذا بعض التفسير لما نراه في شعر جماعة الرابطة القلمية، كما في شعر سائر الرومنطقيين . من تساؤل وحيرة وقلق وشك، تعكس جميعها حالة نفس متوترة، وروح حائرة تتشدّ لليقين ولا تبلغ منه نقيراً، وينسدّ أمامها باب الجواب عن السؤال المقيم " : لماذا [متقارب] :

لماذا نحبّ نضير الزهور	ولا نعشق الزهرة الذابلة
أعدلاً نودّ الحياة بها	وننسى معانيها الزائلة
(...) لماذا نودّ ابتسام الثغور	ونعرض عن دمة هائلة
(...) لماذا السفينة تطلب ريحا	ومن تحتها أبحر طائله
وفي القفر عطشى يريدون ماء	وريح السموم بهم نازلة
لماذا نحسّ لماذا نحبّ	لماذا نعيش بلا طائلة

(89) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 41 - 42 .

(...) لعمرى وعمرى هذى أمور تحير ذا حجة عادلة
 (...) فصمتا أيا من يلوم الزمان ويشكو أفانينه الهائلة⁽⁹⁰⁾

فلا عجب - إذن - من أن تظل الحيرة قائمة في نفس الشاعر، بادية في ما يكتب، وإذا ما شئنا أن نؤكد هذا الأمر ذكرنا أن نسيب عريضة قد وسم ديوانه الوحيد الذي جمع فيه شعره كله بـ: "الأرواح الحائرة"، وذكرنا أيضا أن ميخائيل نعيمة حينما ترجم مذكرات الأرقش إلى اللغة الانجليزية سنة 1952 ونشره في السنة ذاتها لم يجد أفضل من تسميته بـ "مذكرات روح هائمة" (Memories of a Vagrant Soul)⁽⁹¹⁾، كما أنه لا يمكننا في هذا السياق الذي نحن فيه ألا نذكر مطوِّلة أبي ماضي: "الطلاسم"، إذ أنها دالة من حيث عنوانها: فالطلاسم هي الخطوط المتداخلة الغريبة التي يستعملها بعض السحرة، وهي خطوط لا قبل للناس العاديين بقراءتها وفك رموزها والوقوف على أسرارها، وهي لذلك شبيهة- في تداخلها وغرابتها وغموضها - بحياة الانسان، ثم إن مطوِّلة أبي ماضي دالة أيضا من حيث طولها وهو أمر يعكس قيام الحيرة وإلحاح التساؤل على نفس الشاعر الحاحا يأخذه إلى مجالات عديدة يستكنه سرها ويسائلها عساه يظفر بمكنون معناها، ولذلك كانت بدايتها- فيما نقتر- تدور على السؤال عن المصدر الذي جاء "منه الانسان مجزوء [الزمل] :

جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت
 ولقد أبصرت قدامي طريقا فمشيت
 وسأبقى سائرا ان شئت هذا أم أبيت
 كيف جئت كيف أبصرت طريقي
 لـــــــست أدري⁽⁹²⁾

90) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : لماذا، ص.ص. 4644-.

91) نديم نعيمة، An Introduction, Beyrouth Université, Nadeem Naimy, Mikhail Naimy, Américain, 1967, p : 163.

92) إيليا أبو ماضي، الجدول، ص. 139.

ولا يتسع مجال الحديث لتناول هذا النص الشعري الطويل تناولا مفصّلاً، ولكننا نكتفي بالإشارة إلى أن الشاعر قد أخذ السؤال فيه إلى معنى الحياة ومنزلة الإنسان منها وإلى معنى الحرية وحدودها وإلى الدين وجدواه في إدراك سر الوجود وإلى التساؤل عن الوحدة والجماعة وعن الحياة والموت وعن القيم التي استتّها الإنسان ونظم حياته على أساسها، غير أن الشاعر مهما قلب النظر - على أساس عقلي - انتهى إلى أنه "ليس يدري"، فتستمر حالة الشك فيه والقلق [مجزوء الرمل] :

إنني جئت وأمضي وأنا لا أعلم

أنا لغز وذهابي كمجني طلسم⁽⁹³⁾

فإذا انقطعت به السبل إلى إدراك ماهيته ومنزلته وعجز عقله عن فهم معنى وجوده وأصله ومآله، انبعث فيه التمني يستعير به العقل عما قصر دونه ويزين به الوجود، بل يغرق في ذلك ويواصله حتى يستوي حبلا من الوهم يتعلق به الإنسان وبطن فيه نجاته، دون أن يظن إلي أن ذلك الحبل يلتف حوله رويدا رويدا حتى يكتفه كتفا ويشل إرادته في تطلب المعرفة الحق، ويدفعه إلى المسير وفق ما اعتاده الناس ولا يسلم من ذلك إلا من كان ذا قدرة على الوعي بفعل التمني بالإنسان، فيسعى جاهدا إلى التخلص من ريقته [خفيف] :

نتمنى وفي التمني شقاء	وتتادي يا ليت كانوا وكنا
ونصلي في سرنا للأمني	والأمني في الجهر يضحكن منا
(...) نتمنى وما التمني سوى مهماز	دهر يحثنا للمسير
(...) فالأمني حبل نسير عليه	فوق بحر الوجود كالبهلوان
والأمني يقرضن حبل الأمني	كالثواني يقرضن حبل الثواني
(...) غير أنني لا بد أبلغ يوما	فيه أمسي حرا عديم التمني ⁽⁹⁴⁾

(93) المصدر السابق، ص. 177.

(94) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : حبل التمني، ص.ص. 2225-.

والحق أن علينا أن نأخذ كلام نعيمة ونؤكد فيه في هذا البيت الأخير بأنه لا بد بالغ يوماً تلك المرحلة، مرحلة التحرر والانعقاد من قيود التمني حتى تستكمل ذاته معناها، نأخذ على معنى المجاهدة النفسية في سبيل التخلص من هذا المظهر الذي يطبع إلى حد كبير حياة الإنسان العادي، وإذا كان الأمر كذلك، وهو في ما نقرر كذلك، كان تحرر الشاعر من طوق المني محاولات دائبة في سبيل الانعقاد حتى يظفر الشاعر ببعض ما يرومه من معنى الوجود، وكان تحرره نتيجة سفر يلاحق فيه حقائق لا تلوح لناظريه إلا لتختفي وإذا نفسه تأنه برحب القضاء ديدنها التسأل لا يقر لها قرار ولا ترجع عما انتوت من بحث ممض عن الجواب يؤرقها أنها لم تجد في الشائع من الأفكار ما يشفي غليلها دون أن تترك جواباً يكون لها من ذلك بديلاً، فتزداد الحيرة ويدلهم الطريق بل قديمحي أحياناً من أمامه : [مقارب] :

وبات المسافر في حيرة بمعنى الحياة وسر المنون

ولم يهجع

أيا جيرة الحي أين الطريق	فاني ضللت عن المنزل
لقد كان لي في حماكم رفيق	من المهد في الزمن الأول
فغضوا العيون وفيها الدموع	فحار فؤادي بتلك العيون

وفي الألمع

وقالوا رأينا شريداً يجول	بعيدا عن الناس في معزل
بييت الليلي يؤم الطلول	ويكي على عهده الأول
فقلنا دعوه عراه جنون	ومرت ليال وكرت سنون

ولم يرجع⁽⁹⁵⁾

(95) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيد : المسافر، ص.ص. 117 - 119. وانظر أيضاً قصيد نسيب عريضة، للمسافر، ضمن الأرواح الحائرة، ص.ص. 113-115. وهو يدور على المعنى نفسه.

إن صورة التائه الشريد صورة يتردد نكرها في شعر جماعة الرابطة القلمية كما يتردد في شعر سائر الرومنطيين (ونثرهم أيضا)، وهي صورة سعى هؤلاء وأولئك من خلالها إلى بيان أهمية الترحال نشداناً للمعرفة الحق في المنظومة الفكرية التي تهدي خطاهم وتسير مسعاها، كما سعوا من خلالها إلى بيان أن الحيرة تنلبس بهم لأنهم لم يستطيعوا إدراك الهدف الذي يطلبون، فطفقوا يضربون في الأرض ويسعون جاهدين إلى الإمساك بتلك اللحظة الهاربة يحدهم الأمل في الظفر بها ويرفضون في قرارة نفوسهم ما يخشون من فشل في ذلك، فتزداد الحيرة لديهم حدة وتزداد أرواحهم اضطراباً، وقد غادرت ما ألف الناس دون أن تدرك بديلاً يمكن لها أن تطمئن إليه [مجزوء الكامل]

إني أراك كسائح في القفر ضل عن الطريق

يرجو صديقاً في الفلاة وأين في القفر الصديق

يهوى البروق وضوءها ويخاف تخدعه البروق

بل أنت أعظم حيرة من فارس تحت القتام

لا يستطيع الانتصار

ولا يطيق الانكسار⁽⁹⁶⁾

فما من شك في أن صورة القفر - وهي صورة أخرى مترددة في شعر جماعة الرابطة القلمية صورة تزيد المأساة في نفس الشاعر عمقا، خاصة أنها مرتبطة بالوحدة من جهة كما هي مرتبطة بالضياح من جهة ثانية، وهي بذلك بعيدة عما شاع في بعض الشعر العربي من حديث عن وحدة الإنسان في الموت والوحشة التي يلقاها في القبر (وهي معان مترددة في الشعر الزهدي بوجه خاص)⁽⁹⁷⁾، لأن

96) إيليا أبو ماضي، الجداول، قصيد : المماء ص.ص. 5758-.

97) انظر على سبيل المثال، ديوان أبي العتاهية، تحقيق شكري فيصل، دمشق 1384هـ. 1965م، في مواضع أكثر من أن نوردتها جميعها في هذا الحيز الضيق، ونذكر تمثيلاً، لا حصراً، الصفحات : 3، 31، 113، 321 إلخ.

وحدة الشاعر الرومنطقي والوحشة التي تملأ نفسه ليس مأتاها " ما بعد الموت"، بل إن مصدرها الأول إنما هو بحثه عن معنى وجوده وتطلبه المنزلة التي يرى أنه بها حقيق فإذا هو- وإن كان بين الناس وحيد لا صديق ولا أنيس، في رحلة لم يعتدها الناس ولا ألقوا منمرجاتها، وإذا هو المرتحل الأبدي عبر طريق لا يلّم بصواها ولا يعرف شعابها، فإن لاح له نور خاطف كالبرق دفعه الأمل إلى الاعتقاد بأنه قد بلغ مرحلة أو ارتقى درجة في سلم المعرفة، وقعده التردد والخوف عن ذلك الاعتقاد، فانكفأت نفسه المحبطة إلى شكها تجتره وإلى حيرتها تنكيتها، ريثما " يلقى الطريق " [مجزوء الرمل] :

نحن يا ابني عسكر قد تاه في قفر سحيق
نرغب العود ولا نذكر من أين الطريق
فانتشرنا في جهات القفر نستجلي الأثر
نسأل الشمس عن الدرب ونستفتي الحجر
(...) وسنبقى في انتقال وشقاء وعذاب
(...) ريثما نلقى منانا، ريثما نلقى الطريق⁽⁹⁸⁾

ولكن، هل يلقى الشاعر الرومنطقي طريقه أبداً؟

2 - من خلال الضباب :

قد أضافت حيرة الشاعر إلى غربته غربة، فتضاعف شكه وتضاعف إحساسه بالضيايع وألحت عليه صورة الوجود وقد تمثلت قفرا أعظم يروده بمفرده، يتفحص ما تداخل من مسالكه ويتفحص ما غمض من مساره، لا هادي له فيه سوى ما يلتصق في نفسه من الحدس بين الحين والحين، أو ما يتراءى لروحه من الذكرى، ذكرى الزمن الأول، زمن طفولة الإنسان قبل أن يسلم قياده للعقل يذهب به في طريق من المعرفة انتهى إلى رتج، فزين ما ظنه من الحقائق وأقصى ما لم يتمكن

(98) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : الطريق، ص. 46.

من إدراجه ضمن أصنافه وحكم عليه بالشذوذ وأنكر عليه أن يكون ذا أهمية في إدراك سر الحياة ومنزلة الإنسان منها، وحول النظر عن الإنسان إلى ما حوله مما يستجيب لنواميسه، فهال الرومنطقي أن تتقلب أسس النظر، فدعا إل أن "نتعطف ولو بالتفاتة على هذا الحيوان" المستحدث من جماد [هذا] الذي كان ولا يزال سر الأسرار ولغز الأغاز⁽⁹⁹⁾، التفاتة لا على ما درج عليه الناس من سعي وفق النظر العقلي، بل التفاتة تغوص إلى أعماق نفسه تستجلي غوامضها وتستكنه أسرارها وتسعى إلى فك رموزها وإدراك ألغازها، وهي التفاتة لن يكون الشاعر فيها إلا وحيدا، يجب تلك الأرجاء والشوق يبرح به، والأمل يدفعه والخوف يبعث في نفسه الشك في بلوغ ما يصبو إليه، ولكن الإيمان بسداد المنهج والتأميل في أن يجني من رحلته تلك ما لم يقدر سائر الناس على الفوز به، يظللان أقوى في نفسه من التردد، ولعل في ذلك ما يفسر ما نراه لدى شعراء الرابطة القلمية من الحاح على مواصلة ارتياد المجهول وتقمم القفار رغم ما يلقونه في ذلك من العنت والعناء [مجتث] :

وسرت في القفر وحدي	وفوق ظهري صليبي
مستهديا بنجوم	ليست تراهها عيونى
والنفس تطلب شيئا	وراء شأو اليقين
سيرى، ولو كنت نفسي	على ضلال مبين
فأى فضل لركب	على الطريق الأمين
(...) كل الدروب تؤدي	إلى سبيل جديد
إننا وإياك ركب	على طريق الخلود
وأنت ظعني وحلمي	وقائدي ودليلي
(...) فاستمهلي السير حيناً	وخففي حمل ظهري
قفني لنرقب آلا	يلوح في قفر صدري ⁽¹⁰⁰⁾

(99) ميخائيل نعيمة، مقدمة مجموعة الرابطة القلمية، لسنة 1921 ص 19.

(100) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، القسم الرابع من قصيد : على طريق إرم، وهو قسم بعنوان : في القفر الأعظم، ص.ص. 186 - 188.

إنها الرحلة - إذن - في تطلب "الجديد" وقد أعرض الشاعر عما توصل إليه العقل من نتائج ظن أنه أدرك بها جواهر الأمور وحقائقها، في حين أنه لم يهتد إلا إلى ظاهرها ووقف عاجزا كسيحا لم يستطع إلى بلوغ باطنها سبيلا، فحول النظر إلى ما تقدر طاقته على الإلمام به وأغفل ما سوى ذلك، وإذا بالشاعر يجد نفسه مدفوعا - وقد بات مؤمنا بقصور العقل عن أن يهديه إلى تلك الجواهر - إلى رحلة في غياهب المجهول يستجلي معالمه ويعمل على كشف مكنونه، لا هادي له في ذلك سوى حدسه، ولا دليل له سوى نفسه بما فيها من "نجوم ليست تراها عيونته"، فيركب في ذلك كل مركب صعب محفوف بالمخاطر إذ لا فضل لركب يتوخى "الطريق الأمين"، ذلك أن رحلته ستوقفه على أسرار لا عهد له بها، فيزداد ولوعه بتلك الجدة ويوغل في طريقها عساه يتمكن من الاحاطة بفائض المعنى الذي رآه يملأ الكون حوله ولا ينهض العقل بادراكه، دون أن يكون من شأنه التصنيف والتبويب والتفعيد، لما في ذلك من إلغاء كل خصوصية، وعند ذلك تكتسب رحلته البعد الذاتي الشخصي الذي حرص عليه الرومنطيقيون جميعا، وحجتهم في ذلك أن كل إنسان يتميز من سائر البشر من حيث إحساسه بالحياة ويتميز أيضا من حيث وعيه بالوجود تميزا كثيرا ما غفل الناس عنه في خضم الميل الذي أنشئوا عليه، وهو ميل يحملهم - في نزوع شبه تلقائي - إلى الانصهار في المجموعة، فتدوب بذلك خصوصية كل واحد منهم، وتمحي طرافتها وتفقد - من ثم - أهميتها، وفي ذلك بعض تفسير للدعوة إلى التميز والتفرد، وقد "ولدتنا الطبيعة جميعا متمايزين بعضنا عن بعض حتى لا تجد وجهين ولا فكرين يشبه أحدهما الآخر تمام الشبه، فكل يحمل في ذاته علامات اختلافه عن غيره وتميزه منه، فاذا ولدتنا الطبيعة على هذه الشاكلة من التمايز، فكيف يُعقل أن نموت نظائر وأشباها؟" (101)، كما يمكننا أن نقول إن في ذلك تفسيراً لحديث نسيب عريضة عن تباين النتائج وجنتها وطرافتها حينما يذكر أن "كل الدروب تؤدي إلى سبيل جديد"، ولعل كل سبيل يكشف عن جزء من الحقيقة، حقيقة الإنسان وحقيقة الوجود كل منهما في حد ذاتها أوفي علاقة احدهما

Edward Young (1683-1765), Conjectures on original composition (1759); in : The (101 works of the Reverend Dr. Edward Young, Edinburgh, 1770, Vol IV, p 274, cité par George Gusdorf, l'homme romantique, op.cit, p.43.

بالأخرى، على أمل أن تمضي الحياة بالإنسان في اتجاه الكشف عن أسرارها وامتلاك مفتاح ألغازها، ولكن ما إن ينطلق الشاعر في هذه الرحلة التي تأخذه بعيدا عما استقرّ في أذهان الناس فصار كالبديهيات والمسلّمات لا سبيل إلى وضعها موضع تساؤل ، حتّى يتبيّن أن العقبة الأولى التي تقف في طريقه إنما هي الحيرة أمام الحياة نفسها وهي تسلك به طرقا منعرجة حيناً متداخلة أحيانا، منعطفة من نور مبين إلى ظلمة معتمة دون أن تراعي حدود هذه ولا حدود ذلك، ودون أن توقفها عراقل تبدو في الظاهر قائمة في طريقها معطلة مسيرها فتري الشاعر، وقد جعل ديدنه الغوص في المجهول والإبعاد فيها عساه يستكنه ما اتشح بالأسرار واحتجب وراء اللغز، يسعى جاهدا إلى توضيح علاقته بالكون وتبيّن منزلته من سيرورته، ومنطلقه في ذلك الايمان بأن منزلة الانسان منزلة عليا (ويفسّر لنا هذا الايمان ما نراه لدى شعراء الرابطة ولدى سائر الرومنطيقين من تشبيه الشاعر - والانسان كما يرونه جالملائكة حيناً وبالانبياء حيناً آخر، كما يفسّر لنا ما نجده في شعرهم من حديث مع الله يبيّثونه شكواهم ونجواهم، وما يتردد من حديث عن الرؤيا الخ...) ولما كانت منزلة الانسان عندهم على ما بيّنا، كان لزاما على الشاعر أن يوجه طاقته إلى سبر أغوار تلك المناطق القصية والإيغال فيها إيغالا يصل به إلى التخوم الفاصلة بين المحدود واللامحدود، أو بين ما ينتهي وما لا نهاية له، تهديه في ذلك روحه وقلبه بما لهما من قدرة على توجيه خطاه، وبما فيهما من ظمأ إلى المعرفة لا يرتوي، ولكن دون أن يكون لما يبلغان من معرفة سمة الوثوق ولا طابع العلم الدقيق المضبوط ، ولذلك نرى الرومنطيقين يلحّون على هذا الجانب ، جانب مساءلة الكون والحياة عن أسرارهما، والابحار في لجج النفس العميقة أمل الكشف عن مكنونها وذلك عبر السعي إلى الوقوف على سرّ الأسرار، سرّ الوجود والكيونة والموت، ولن يكون ذلك ممكنا ما لم يرتحل الشاعر بحثا عن منابع ما للحقيقة الانسانية من الدلالات، وهي دلالات تظل في حدود الذات الانسانية لا تتجاوزها وإن بدا أحيانا أنها تتخطاها صُعداً، وتتوق إلى اعتناق منزلة الله، أو الخالق، من خلال ما نراه في حديثهم من اقتناع بأن وعي الانسان (ونعني بالوعي هنا : الروح والقلب) هو النقطة التي تنصهر فيها الحقيقة وتجتمع من شتات الانفعالات والمشاعر والأحاسيس والاحلام والرؤى والحنين وغير ذلك ، ولكن

شريطة ألا يردّ ذلك الشتات إلى نظرية منسجمة على أساس قانون منطقي أو قاعدة رياضية، وما مردّ هذا الرفض الذي يتبينه الناظر في نصوص جماعة الرابطة القلمية كما يتبينه في نصوص سائر الرومنطقيين إلاّ إلى ما ترسّخ في وعيهم من زلزال دكّ القيم التي كانت تسود مجتمعهم والحقائق التي كانت تقوم عليها الحياة، فأوقفهم ذلك على قصور هذه الحقائق وزيف تلك القيم وإذا ما انعدم الإيمان بالقيم السائدة وتراجعت مصداقية الحقائق التي تفسّر الحياة على أساسها خلف ذلك ضربا من الحيرة والشك تزداد حدته بمقدار ازدياد الوعي به ، ولم يكن من الغريب أن يبلغ درجة من القلق على المصير أيضا .خاصة أن معطيات الواقع اليومي تزيد مأساة الفرد عمقا حتى تداني الكفر بالحياة ونواميسها وقيمتها، كيف لا وقد رأوها قائمة على النفاق واللامبالاة ساعية إلى نكران الفرد في وجوده حتى يغدو موته أفضل من حياته، على ما نرى ذلك في نصوص عديدة لعلّ أوضحها دلالة على هذا قصيد: " أخي " الذي كتبه نعيمة سنة 1917 [مجزوء الوافر] :

أخي من نحن؟ لا وطن ولا أهل ولا جار
إذا نمنا، إذ قمنا ردانا الخزي والعار
لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتانا
فهات الرقش واتبعني لنحفر خندقا آخر

نوارى فيه أحيانا ! (102)

ولسنا في حاجة إلى تأكيد العلاقة بين هذه النصوص الشعرية (والنصوص النثرية ممّا كتب جبران بوجه خاص) وبين مبعثها في نفوس أولئك الشعراء والدافع إليها: فالشك والحيرة والقلق وترجع الايمان بان ما استقرّ من القيم كفيلا بمساعدة الانسان على إدراك حقائق الوجود، أمور قد نتج عنها ذلك الميل الملح إلى القطيعة حينا وإلى التكر حينا آخر بل وإلى الثورة الجامحة حينا ثالثا، وهي جميعها مواقف تعكس ما كان يعتل في نفوس الرومنطقيين من ضيق بما كانوا يعتقدونه من

(102) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص. 15، وانظر أيضا تعليقه على هذا النص في : سبعون، المرحلة الثانية، ص.ص. 7071-.

التسلط يأخذهم عننا ويرهقهم عسفا، كما تعكس ما كانوا يدعون إليه من إقامة عالم جديد على أنقاض العالم الذي اهترأت قيمه وفسدت وقصرت رؤاه عن بلوغ الحقائق الجوهرية، وهي دعوة تنطلق من مبدأ القطعية الذي يعتبر أساس الموقف الرومنطقي أولا، كما تنطلق من مبدأ الايمان بأن الحقائق النفسية الباطنية هي الحقائق الجوهرية الخالدة إذ لها الاولوية المطلقة والد يمومة التي لا يفعل فيها الزمن فعله، وفي ذلك بعض ما يفسر قيام "المواكب" على صوتين يستعرض أحدهما القيم السائدة والحقائق المستقرة لدى الناس ويتغنى الثاني بمطلق القيم وبالحقائق الجوهرية تغنيا لا يدع مجالا للشك في أن جبران لم يكن ليرضى بالصوت الأول وفي أنه لم يتخّر جهدا في دحض ما يزينه بل انه يسعى إلى بيان أن الصوت الثاني هو القادر وحده على إرشادنا إلى ما نصبو إليه من سعادة تتحقق لنا بادرارك سر الحياة وناموس الخلود، على ما سنبيّنه في الباب الرابع عند الحديث عن العالم المثالي الذي يروم الرومنطيقيون تأسيسه .

وليست "المواكب" فريدة في هذا الباب، فإن شئنا تتبع مثل هذا الموقف لدى جبران أخذنا الحديث بعيدا عن حدود الاقتصاد التي رسمنا له، ولكننا، نذكر مع ذلك تمثيلا لبعض النصوص التي تزيد ما ذكرنا تأكيدا، منها: بحيرة النار⁽¹⁰³⁾ من الأجنحة المتكسرة) أو يا بني أُمي⁽¹⁰⁴⁾ أو الأضراس المسوسة⁽¹⁰⁵⁾ (وكلاهما من العواصف) وهي نصوص نقف فيها بجلاء على بحث لا يني عن كيفية من الوجود وطريقة من الحياة تمكّن الانسان من أن يحتل المنزلة التي يرى نفسه حقيقة بها حتى يبني العالم الأفضل الذي تسوده قيم لم يفسدها انحراف القرون عن الجوهر الحق ولا شابهها مقياس العقل يقصي ما لا طاقة له على فهمه وإدراجه ضمن قوالبه الجاهزة، ذلك أن الانسان لا يمكن اختزال وجوده في مسلمات - مهما يكن مصدرها وهدفها - ولا في أصناف - مهما تكن، لأن القوى التي تبث الحياة في الاحياء قوى باطنية، تخترقها النزوات والمنازع والمشاعر والعواطف والأحاسيس، وهي قوى

103 جبران خليل جبران، الأجنحة المتكسرة، ضمن : المجموعة الكاملة، ص.ص. 208-196.

104 جبران خليل جبران، العواصف، ضمن المجموعة الكاملة، ص.ص. 390-392.

105 المصدر السابق، ص.ص. 419-421.

تنتج عنها نتائج يصعب تحديد مقدماتها إذ أن الانسان كائن مشكل غامض متناقض من العبث السعي إلى اخضاع وجوده لأصناف معقلنة تكتفي بظواهر الأمور وتعجز عن إدراك خفاياها وغوامضها، وهذا الاعتقاد في حد ذاته باعث على القلق والشك والحيرة، لأن الانسان يكتشف بعد أن تنكب السبل المطروقة وأنكر ما سلم به الناس من الحقائق، أن عليه أن يجد لحياته معنى حتى لا يلفه اللامعنى وحتى لا يطوح به العبث في مهاوي العدم، وأن عليه أن يتجاوز ظواهر الأمور التي أدرکها النظر العقلي والحواس إلى بواطنها، ولكن رحلته تلك عسيرة مضنية، قد لا يجد فيها رفقا ولا أنيسا، وقد لا تبلغ به المآل الذي يبتغي، ولذلك نرى التردد والخوف يخالطان العزم والآمل، ولذلك أيضا ذهبنا إلى الاحاح على ما يسم وضع الشاعر الرومنطقي من القلق وما يتخلل حديثه من التعبير عن الحيرة والشك من جهة وما يتردد فيه أيضا من الدعوة إلى تأسيس معنى للوجود لا يمكن تأسيسه إلا بالانعتاق من بوتقة الرؤى السائدة من جهة أخرى (مخلع البسيط) :

قم نتخذ للمنى جناحا	يطير من عالم الحدود
(...) نؤم خدر الرؤى ونحظى	بما حُرمناه في الوجود
(...) تهيم نفسي ولست أدرى	بما حصل أو بمستحيل
يا صاح قد حرت أين أمضي	والسبل ضلّت عن الضلول
فاسلمح البرق هل تراه	فأنه أول السسبيل
(...) يا قلب يا طائرا صغيرا	مضطربا في يد الحياه
يا ظامئا والدماء تجرى	منه ليروي بها سواه
تعال نختر لنا طريقا	نقفو بها الحلم في سُرَاه (106)

ولن يكون اختيار الطريق يسيرا، إذ أن الشاعر قد ظلّت فيه، رغم محاولاته الدائبة وسعيه الذي لا يني، بقايا من "المواضعات" و"الاعراف"، تحمله على الشك

(106) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : على طريق إرم، القسم الأول : أول الطريق، ص.ص. 180 - 181، انظر أيضا في القصيدة نفسها القسم الخامس : القيروان، ص.ص. 189 - 195، وانظر كذلك : إيليا أبو ماضي، الجداول، قصيد : الدمعة الخرساء، ص.ص. 178 - 184.

في قدرة المني والرؤى على الوصول به إلى العالم الذي يتخطى "عالم الحدود" وينكشف له فيه سرّ الحياة ومعنى الوجود، كما تحمله في بعض الأحيان أيضا على الاعراض عن طريق "الرؤى" والخيال والمني، خاصة أنها طريق تدع الشاعر على ظمأ لا ينقذ إلا ليشد، وعلى شوق يتلظى ويزداد استعارا كلما ازداد إيغالا في تلك الطريق، وازداد بعدا عن طريق الناس التي ألفوا، والحق على نفسه تطلب المعنى وبلوغ "آخر الطريق" المزروع شكًا وسرابًا وأوهاما عساه يصل إلى يقين يقارعها به ويصرعها ويعلن انتصاره، وأنّى له ذلك ومجاهل الطريق أكثر من أن يلتم الشاعر بشعابها ومنعرجاتها، فيأخذ نفسه مع ذلك عبرها ويرحل بها رحلة لا تعرف التوقف ولا الكلل، يدفعها فيها ما يؤمل الشاعر من معرفة يبني عليها أسس عالم بديل، يستعيز به عن عالم الناس العاديين، غير أن طول الطريق وصعوبة إدراك خفايا النفس وبواطنها قد أدّى إلى نتيجتين نراهما من الأهمية بمكان : أما الأولى، فتردّد معنى "الطريق" وما يتصل بذلك من الرحلة الدائمة والسفر المتواصل في شعر جماعة الرابطة بل وتخصيص قصائد يعمل الشاعر من خلالها على بيان ما في السفر من المشقة وما في الرحلة من الضنى وما يمازجهما من الشك والحيرة، كما فعل نعيمة في قصيد ، الطريق وفي قصيد : التائه⁽¹⁰⁷⁾ أو كما فعل نسيب عريضة في قصيد: " على الطريق "وفي مطولته المشهورة: " على طريق ارم⁽¹⁰⁸⁾"، إلى جانب قصائد أخرى كثيرة تدور على " السفر "و"المسافر"، تصريحا حينًا وتلميحا حينًا آخر، ويكتسي هذا المعنى أهميته من جهة أنه يفتح بابا من القول الشعري لعله لم يكن على مثل هذا التواتر في الشعر العربي، خاصة أن منطلق الحديث عن الترحال والسفر وما يخالط ذلك من أمل وخوف ليس منطلقا دينيّا، وفي ذلك ما فيه من تحويل نسق الخطب الشعري عن المسار الشائع قبل هذه الفترة (وأثناءها أيضا لدى سائر الشعراء الذين لم يكونوا على نهج جماعة الرابطة القلمية ولا على رؤيتهم)، إذ أن القضية لم تعد- في نظر الشاعر - متصلة بالتأمل في المعاد في صلته بالمعاش ولا في بلوغ أحسن السبل إلى جعل أحدهما موائما للآخر في علاقة من التراشح، بل غدت الرحلة إيغالا في النفس وإيعادا في مجاهلها

(107) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص.46، ثم ص.ص. 52 - 54.

(108) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص.ص. 60 - 62 ثم 179 - 197.

يروم الشاعر من ذلك استكشاف بواطنها واستجلاء غوامضها وتبيين نزواتها وأحلامها الدفينة والاتصاف إلى أصواتها الخفية، لما تتميز به نفسه - ونفس كل إنسان أيضا من سائر النفوس، تميزا لا يقره النظر العادي الذي دأب على التوقف عند المشترك وإبراز أهميته في بناء "منظومة" تنضوي تحت لوائها السمات العامة، كما دأب على السعي إلى إهمال الخصوصيات المتفردة وإغفالها (والتغافل عنها أحيانا) لما تؤدي إليه من كسر الانساق التي تتدرج اندراجا عاديا في المنظومات، حتى صار كل ما لا يمكن رده إلى نسق عام، من باب "الشاذ" الذي "يحفظ ولا يقاس عليه"، فكان معنى "الطريق" و"الترحال" "ذلك- فيما نقتر- ذا دلالة كبيرة في الانعطاف بالشعر إلى "التعطف" "على" الحيوان المستحدث من جماد"، في سياق تصور جديد للإنسان أساسه التردد بين الذاتي الخاص والمطلق العام ترنذا ينزع إلى مثال أسمى أو مثل أعلى أكثر من كونه ملتصقا بواقع تحكمه رؤية أدت بالإنسان إلى ما أضحى عليه من ابتعاد عن فطرته الأولى، وإعراض عن صوت الحياة الحق.

أما النتيجة الثانية التي نراها باعثة على التوقف عندها والنظر فيها، فهي نتيجة على صلة بما أولاه شعراء الرابطة القلمية للنفس من الأهمية في سياق الحيرة والشك والقلق والتساؤل وإلحاح ذلك على الشاعر إلحاحا . حتى لكان وظيفة الشاعر الأولى إنما هي تقليب النظر من منطلق نفسي حدسي عاطفي تقليبيا هدفه الأسنى اختراق الحاجز السميك الذي يفصل الإنسان عن إدراك معنى وجوده، ولما كان العقل عاجزا عن إدراك ذلك على ما بينا آنفا، فإن النفس هي الكفيلة بانجاز هذا المطمح عن طريق ما لم يتعود العقل أن يتوصل به من الرؤيا والخيال وغير ذلك، غير أنه ليس من اليسير التسليم بهذا المنهج، ولذلك كانت الحيرة وكان الشك وكان التساؤل، إذ أن السير في طريق تغلب المجاهل فيه المعالم، لا بد أن يبعث فيمن يسلكه بعض القلق، ولذلك طال الشك والتساؤل والحيرة حتى بلغ النفس ذاتها، وقد خرج النظر إليها عن سياق التصور الشائع القائم على أساس ديني يجعلها أمارة بالسوء، إلى تصور يجعلها ربيبة الحياة، خالدة خلودها، غامضة غموضها عميقة عمقها أيضا، وفي ذلك بعض التفسير لما درج عليه شعراء الرابطة من تساؤل حول النفس: مأتاها ومصيرها وكنهها وجوهرها وطبيعتها وفعل الزمن فيها إلى

غير ذلك من المواضيع التي تعكس ما كان يتلجج في صدر كل شاعر منهم من قلق أنشأه التأمل في الانسان ومنزلته من الكون، والنظر في النفس التي لم تقنع بما بلغه الناس من اليقين القائم على ما تراءى للعقل أنه كذلك ودون أن يكون لها يقين آخر تعارض به ما استقرّ في أذهان الناس ومن ثم كان هذا التردد والشك والابحار في الأغوار السحيقة تطلّبا ليقين جديد ظلّ عصيا عن الإدراك وكان ما نجده من إلحاح السؤال لدى الشاعر وقد أضحى كالمنبت لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى، إذ أعرض عن الشائع المستتب دون أن يبلغ ما يعوّض به ذلك الفراغ الذي أحدثه [مجزوء الكامل] :

يا نفس مالك والانيـن	تتألمين وتؤلمين
عذبت قلبي بالحنين	وكنمته ما تقصدين
(...) يا نفس مالك في اضطراب	كفريسة بين الذناب
هلاً رجعت إلى الصواب	وبدلت ريبك باليقين
(...) أسألت في قطر الخيال	دربا يقود إلى المحال
فحططت رحلك عند آل	يمتصّ ريّ الصادرين
(...) حتى إذا اشتد الأوام	والآل أسفر عن ركام
غيت رأسك كالنعام	في رمل قلبي تحفرين ⁽¹⁰⁹⁾

والحق أن المجال يضيق دون ذكر أبيات أخرى من نصّ نسيب عريضة هذا، وهو نص نراه على غاية من الأهمية لأنه لم يقصر مداره على ما يعرفو النفس من الحيرة والشك والاضطراب والعجز عن بلوغ معنى يطمئن إليه، بل أداره أيضا على التساؤل عن مآتي هذه النفس وعن مآلها تساؤلا يدور في فلك نصوص أخرى معروفة لدى أصحابه من جماعة الرابطة مثل نصّ نعيمة : من أنت يا نفسي⁽¹¹⁰⁾ أو نص ندره حداد : يا نفس⁽¹¹¹⁾ أو نص رشيد أيوب : النفس الهاربة⁽¹¹²⁾

(109) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : يا نفس، ص.ص. 87 - 88.

(110) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص.ص. 16 - 21.

(111) ندره حداد، أوراق الخريف، ص. 95.

(112) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص.ص. 142 - 144.

وغيرها من النصوص التي يُبين تواترها أن هذه القضية قد كانت شائعة فيما كانوا يخوضون فيه، وأنها كانت من المواضيع التي تمثل جزءا مهماً من المنظومة الفكرية التي أقاموا عليها رؤيتهم الإنسان والكون، ويتأكد لنا ذلك من النظر في التاريخ الذي كتبت فيه هذه النصوص (وقد ذكر بعض الشعراء تواريخ نصوصهم الشعرية آخر القصائد)، فنجد أن نسيب عريضة بدأ منذ سنة 1915 يكتب في هذا الباب (قصيد : قبل التكوين)، وواصل سنة 1916 فكتب أيضا قصيد: على الطريق⁽¹¹³⁾، وقد كتب نعيمة قصيد "من أنت يا نفسي" في السنة الموالية (1917) على ما ذكره في ذيل النص، وقد ظل هذا الموضوع يشغلهم فيكتبون فيه ، ولئن لم نتمكن من تقدير التواريخ التي كتبت فيها سائر القصائد في هذا الباب فإن الثابت أن هذا الموضوع ظل يتردد في شعرهم تصريحاً حيناً وتلميحاً حيناً آخر في قصائد هي أكثر من أن نستعرضها، ولكننا نكتفي مع ذلك بالإشارة إلى مطولة نسيب عريضة التي مرّ بنا ذكرها: " على طريق إرم"، وقد أثبت الشاعر أنه نظمها سنة 1925.

ولا شك في أن تناول موضوع النفس بالتساؤل عن جوهرها ومصدرها ومآلها لا يمكن أن نفصله في حديثنا الذي نسعى إلى أن يكون حديثاً ينطلق من الوقوف على النسق الفكري المؤسس لرؤيتهم الإنسان والكون (بل المؤسس لرؤيتهم الشعرية أيضا على ما سنبينه في إبانها) قلت لا يمكن فصله عن قضية كانت مشغل الإنسان عبر العصور وهي قضية الزمن وفعله في الإنسان من جهة، وقضية الموت وما بعده من جهة ثانية وهما قضيتان قد شغلتا حيزاً مهماً من شعر جبران وصحبه في الرابطة القلمية .

ولعلنا في غير حاجة إلى التنكير بأن الموقف من الحياة وتصورها على أساس مختلف عن الأساس الذي نجده شائعا بين الناس يؤدي حتماً إلى النظر في الموت وإلى تصوّره على أساس مختلف عما شاع بين الناس أيضاً، ذلك أن منطلقات الرؤية- فيما نقدر واحدة، وهي إلى ذلك شاملة، تسعى إلى تناول الإنسان في مختلف أبعاده، وما الزمن وفعله والموت وما بعده سوى قضايا يكون النظر فيها

(113) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص. 52 ثم ص.ص. 60 - 62.

بحسب المنطلق الفكري والرؤية والموقف ، ولعله من تحصيل الحاصل أن نقول إنه إذا اختلف النظر في الانسان وفي منزلته من للكون اختلف النظر أيضا في الملابس الحافة به إجمالا .

فلئن كان من المسلمات أن نقول إن الموت خاتمة الحياة أو إنه إيذان بانحلال العقدة المكونة للهوية من حيث هي تجسيد ، فإن النظر إلى الموت من وجهة من يعتبر الكائن البشري كالألة الحية ليس الوعي فيها سوى جانب ثانوي ، أظاهرة عارضة فيها، يؤدي إلى القول بأن نهاية الآلة هي نهاية وجودها بما تتضمنه من جوانب مختلفة وظواهر ، ولكن النظر إلى الانسان على أساس أن الجسد ليس إلا سندا وحاملا أو على أنه مستقر وعي وفكر يشعان على ما حولهما فيكسبانه معنى وجوده، يفضي إلى صعوبة أن نسلّم بأن موت الجسد يعني القضاء التام المبرم على الوعي، ذلك أن توقف الحياة في الجسد وانحلاله وفناءه باب إلى تواصل الحياة على أشكال أخرى وفي أطر مختلفة في مجال الطبيعة، فإذا ما توقفت حياة الفرد وانقطع حبلها، فإن حياة الكون مسترسلة متواصلة، إذ أن ولادة الكائنات أو موتها ليس إلا ظواهر في هذا الكون الحي المتطور ، في إطار عام من حركية الخلق . فإذا كان بين الحياة الفكرية والحياة العضوية تفاعل، فإن الوعي لا بد أن يكون له بعض التواصل، في شكل من الأشكال، هذا هو مضمون الخاطرة التي ينقلها قوسدورف (Gusdorf) عن فيكتور هوغو (V.Hugo) حينما كتب سنة 1860 يقول : "ليس من الممكن للذرة الروحية أن تكف عن الوجود إلا بقدر ما يكون ذلك ممكنا للذرة المادية"⁽¹¹⁴⁾ وتؤكد هذه الخاطرة ما أضحي شبه اليقين لدى الرومنطيين من حدس متصل بتواصل الحياة على الصعيد الكوني في الكائنات التي تعمر الكون الذي يعجّ حياة، وفي ذلك بعض التفسير لما نجده في حديث الرومنطيين بوجه عام، وما نجده لدى شعراء الرابطة القلمية بوجه خاص من تقريب بين الموت والحياة حتى يغدوا أحيانا مثيلين، للواحد منهما من اللذة ما للآخر، ألم يكتب جبران فصلا نشره

V. Hugo, Notes de Carnet ; 1860; Oeuvres Complètes, Club français du Livre, T.12, 1969(114

p.1531, cité par Gusdorf, l'homme romantique , op. cit, p.181.

في "دمعة وايتسامة" بعنوان : "جمال الموت"⁽¹¹⁵⁾ ، وهو فصل سعى من خلاله إلى أن يغيّر النظر إلى الموت، وأن يمحو عنه ما شاع له بين الناس من صوره بشعة يكرهونها ويزورون عن ذكرها، وجمع بين الموت والنوم وبكل الحزن والأسى بالغبطة والسرو: " دعوني أُنم فقد سكرت نفسي بالمحبة ... دعوني أرقد ، فقد شبعن روحي من الأيام والليالي.

أشعلوا الشموع وأوقدوا المباخر حول مضجعي، وانثروا أوراق الورد والنرجس على جسدي، وعفروا بالمسك المسحوق شعري واهرقوا الطيوب على قدمي، ثم انظروا واقرأوا ما تخطه يد الموت على جبهتي (...).

ترنّموا بالأغاني وابسطوا من معانيها السحرية فراشا لعواظي ثم تأملوا وانظروا شعاع الأمل في عيني .

امسحوا الدموع يا رفاقي ثم ارفعوا رؤوسكم مثلما ترفع الأزهار تيجانها عند قدوم الفجر، وانظروا عروسة الموت منتصبّة كعمود النور بين مضجعي والفضاء ... امسكوا أنفاسكم واصغوا هنيهة واسمعوا معي حفيف أجنحتها البيضاء (...).

ها قد بلغت قمة الجبل فسبحت روحي في فضاء الحرية والانعتاق (...)
لا تلبسوا السواد حزنا عليّ، بل ترنّوا البيضاء فرحا معي .
ولا تتكلموا عن ذهابي بالنصّات بل اغمضوا عيونكم تروني بينكم الآن وغدا ويعدّه "⁽¹¹⁶⁾.

فليس الموت - إذن منفصلا عن الحياة بذلك الحاجز الذي لا يعبره الانسان سوى مرة واحدة، في اتجاه واحد أبداً، دون أن يستطيع منه فكاكا، ولا من حتميته إفلتاً، بل هو كالنوم، عتبة نجتازها - بالروح والفكر - مرّات، فتطبع مخيلتنا وتسم تجربتنا، ويغدو الموت لذلك قطبا ساحرا يبعث في الروح حنيناً لا ينطفئ أواره،

(115) جبران خليل جبران، دمعة وايتسامة، ص.ص. 335، 336.

(116) المصدر نفسه، الصفحتان ذاتهما.

ويثير في الشاعر شوقاً إلى هناك أسراره، لأنه شبيه بالعودة إلى فردوس مفقود ولكنه فردوس خالد لا يعانقه الشاعر إلا إذا انعتق من قيود الطين والصلصال التي تشده إلى ما هو زائل زائف، ولذلك سنرى هؤلاء الشعراء يتحدثون عن الموت باعتباره منفذاً ومخلصاً، وباعتباره يردّهم إلى جوهر الحياة الخالد بعد أن شغلهم عرضها فأخذهم بعيداً وزعزع إيمانهم أحياناً وأغراهم بآمال كنوب هي كالبرق الخلب أطلقتهم في مجاهل الحياة يركضون ويلهثون فلا يخرجون منها إلا كالقابض على الريح [كامل] :

أنفقت هذا العمر مكتئباً	وقطعت هذا العيش بالركض
ودرجت في الدنيا على أمل	باق ولسو غُيبت في الأرض
ما ضرّ نفسي والحياة مضت	فإلى حياة غيرها تمضي
فالنفس من أخلاقها أبداً	إيدال ذاوي الغصن بالغض
والعين إن طال السهاد بها	عند الضحى حنت إلى الغمض ⁽¹¹⁷⁾

لعلنا لا نبالغ إن قلنا إن طرافة الرومنطقيين بوجه عام في هذا الباب، باب الحديث عن الموت، تتمثل في جزء منها في تحويل القاعدة العامة الشائعة بين الناس، القائلة بأن الموت حدث يصيب الآخر، (لأن نفي الإنسان الموت عن ذاته شرط ضروري لحياته)، وهي قاعدة تجعل الموت حدثاً تفصلنا عنه مسافة ما، إلى قاعدة تجعل موت الآخر موتاً يصيبنا أيضاً (أو يصيب "الأنا" الرومنطقي)، ومن ثم فإن حياة الآخر تضمن حياتنا، وهو ما يجعل الموت يحتل مكاناً في النفس، وفي فضائها الذاتي الرحب، فلئن كان نهاية الحياة وفقدانها، فلا بد من أن ينقلب إلى انتصار مبين تتضح من خلاله قدرة الرومنطقي على إكساب حياته وموته معنى، من خلال تحويل معنى الموت- من حيث هو فناء وعدم، إلى معنى وجود أسمى هو ذلك الذي عبّر عنه جبران في النص الذي ذكرنا بـ "فضاء الحرية والانتعاق" يهدده فيه "شعاع الأمل" وتطوف به فيه "عروسة الموت" ("لا : شبح الموت) على "أجنحتها البيضاء" بعد أن سكرت روحه بالمحبة .

(117) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيد : غروب شمس الحياة، ص.ص. 80 - 81 .

إن النظر إلى الموت بهذا المنظار الذي ينفي عنه أن يكون مجسداً للعدم، يفسر لنا بعض التفسير ما نجده شائعاً لدى شعراء الرابطة القلمية، ولدى عدد غير يسير من الرومنطقيين - من إيمان بالتجدد بوجه عام (وليس التناسخ إلا وجهاً من وجوهه) ومن إيمان بوحدة الوجود أيضاً : فإذا ما تحدث نعيمة إلى " أوراق الخريف" (118) " فإنما هو حديث إلى روحه المتجددة المنبعثة من موتها أو من صورة أخرى كانت لها، وما أوراق الخريف إلا الدليل الساطع على أن موت الفرد يغذو حياة الكون، وإن كان الإنسان لا يترك الحياة مختاراً أو أنه لا يتركها إلا بعد صراع نفسي يتخذ إثره قراره الحاسم (كما فعل ذلك بعض الرومنطقيين حينما اختاروا الانتحار)، وهو - في جميع الحالات يُكسب حياته بالموت معنى، فيكتسب الموت معناه أيضاً، ليصبح انفتاحاً على حياة متجددة [مجزوء الرجز] :

تتـائري تتـائري	يا بهجة النظر
يا مرقص الشمس ويا	أرجوحة القمر
يا رمز فكر حائر	(...) ورسم روح ثائر
يا ذكر مجد غابر	قد عافك الشجر
(...) تعانقي وعانقي	أشباح ما مضى
وزودي أنظـارك	من طلعة الفضا
(...) وبعد أن تفارقني	أتراب عهد سابق
سيرى بقلب خافق	في موكب القضا (119)

وليس حديث نعيمة إلى " أوراق الخريف " حديثاً فرداً لا ثاني له يتميز به نعيمة من سائر شعراء الرابطة، فالخريف ودلالاته وما يحمل في طياته من إحياء بموت الطبيعة من المعاني المعروفة المتداولة في شعر الرومنطقيين بوجه عام، كما هو من المعاني المتواترة في شعر أصحاب جبران كذلك ويكفي أن نذكر إلى جانب نص نعيمة أن ندره حداد قد اختار لديوانه الوحيد عنوان " : أوراق الخريف "

(118) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص.ص. 47 - 49.

(119) للمصدر السابق، الصفحة ذاتها.

كما نذكر أيضا أن عددا من القصائد فيه على صلة بالخريف مثل: أغنية الخريف ، الخريف، الورقة الأخيرة، بالإضافة إلى نصوص أخرى مما كتب رشيد أيوب وأبو ماضي . ولعل الأسى المقترن بالخريف لدى هؤلاء وأولئك ينم عن الصراع في نفوسهم وعن رغبتهم في إكساب حياتهم معنى من جهة إكسابهم الموت معنى، ولكنه معنى ينأون به عن السياق الديني كما أسلفنا القول، ليجعلوه على صلة بحياة الطبيعة وبحياة الكون بوجه عام، مثلما فعل إيليا أبو ماضي عندما سعى إلى تعزية صاحبه وقد هالها ما يثيره الموت في الناس من الجزع فتملكها الأسى [كامل] :

فأجبتها: لستكن لديدان الثرى	أجسامنا ! إن الجسم قشور
لا تجزعى فالموت ليس يضيرنا	فلنا إياب بعده ونشور
إننا سنبقى بعد أن يمضي الورى	ويزول هذا العالم المنظور
(...) فإذا طوتنا الأرض عن أزهارها	وخلا الدجى منا وفيه بدور
فسترجعين خييلة معطارة	أنا في ذراها بلبل مسحور
(...) أوجدولا مترقفا مترنما	أنا فيه موج ضاحك وخير
أو ترجعين فراشة خاطرة	أنا في جناحيها للضحى الموشور ⁽¹²⁰⁾

ولعلنا في غير حاجة إلى تأكيد أن هذا الذي يذهب إليه الشاعر ليقهر به العدم المنجر عن الموت، ساعيا في ذلك إلى أن يكون لحياته معنى إذا ما كان لموته معنى، ليس من المسلّمات يأخذها الشاعر ويركن إليها بوثوق لا يخالطه الشك ولا يبعث فيه الحيرة، بل إن ما توصل إليه من بارقة أمل في أن يكون لحياته ولموته معنى، سرعان ما ينقلب أسى إذا ما خلا إلى نفسه يقلّب النظر فيما تحدث به إلى صاحبه فيبين لها أن الحياة لا تتقضي بالموت، وأن الحب رابطة تضي على الحياة والموت معنى لا ينقسم ولا يمحي، فأحس بأنه كان يهرف بالوهم، وبأن القلق يملأ نفسه [كامل] :

فكأنني فلك وهت أمراسها	والبحر يطغى حولها ويثور
سلب الفؤاد رؤاه والجفن الكرى	همّ عرا فكلهما موتور

(120) إيليا أبو ماضي، الجداول، قصيد : الدمة الخرساء، ص.ص. 180 - 181.

حامت على روعي الشكوك كأنها وكأنهن فريسة وصقور
(...) يا ليل أين النور؟ إنني تائه مرّ ينبثق أم ليس عندك نور⁽¹²¹⁾

لم يكن غرضنا من ذكر هذه الشواهد إلاّ بيان ما كان يتردد في نفوس شعراء الرابطة القلمية من سعي إلى أن يرى الشاعر منهم لحياته معنى، ولن تكتسب الحياة معناها إلا إذا كان للموت معنى، وليس مدار المعنى عندهم على البعد الديني، بل لعلّه بالرؤية الرومنطيقية أعلق، إذ أن نفي العدم - إن لم يكن مستندا إلى رؤية دينيّة أساسها الإيمان بالله واليوم الآخر، لم يجد له من سند سوى الالتجاء إلى الأسطورة، أسطورة العود الأبدي (كما نراها في تعاقب الفصول أوفي تعاقب الليل والنهار) أو ما يشبهها من الأساطير وما يتصل بها من الرؤى مثل التناسخ وغيره، ولسنا نقصد بهذا أن شعراء الرابطة كانوا خارجين عن الرؤية الدينية أو أنهم كانوا من الملاحدة، بل إن رؤيتهم الإنسان والكون على أساس فيه للرومنطيقية دور كبير، قد أدت بهم إلى تجاوز تلك الرؤية بالتوسع في معنى "البعث" والوصول به إلى "الانبعاث" يدفعهم إلى ذلك حرصهم على تبين الطريقة التي تمكنهم من تقبل "الموت" والتساؤل عن معناه وجدواه، وفي ذلك سعي إلى إدراك معنى الحياة أيضا وبيان تعلّقهم بها، وإن داخلهم استشعار الفناء ونقص عليهم الموت استمتاعهم بالحياة، كما نرى ذلك في بعض قصائدهم، مثل قصيد أبي ماضي الذي مرّ ذكره أو قصيد : ضريح الشاعر لندرة حدّاد⁽¹²²⁾ أو قصيد: " أمام الغروب "لنسيب عريضة،⁽¹²³⁾ وهو قصيد يختزل إلى حدّ بعيد ما تحدثنا عنه من حيرة وقلق أمام الموت ومن سعي إلى استكناه معنى الحياة ومعنى الموت أيضا، ومن تردد النفس وشكها. ولئن كان المقام لا يسمح لنا بذكر النص كله، فإننا ذاكرون منه أشأتا تفصح عن المسار الذي اتخذته النفس، انطلاقا من حيرتها أمام فعل الزمن وسرعة مضيه بالإنسان إلى التساؤل عن المصير، إلى الإيمان بالخلود يقهر الموت عبر التجدد والعود الأبدي [مجزوء المتقارب] :

(121) المصدر السابق، ص.ص. 183 - 184.

(122) نادرة حداد : أوراق الخريف، ص.ص. 29 - 30.

(123) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : أمام الغروب، ص.ص. 161 - 163.

ولا تسرعني في الغروب	رويدك شمس الحياة
وما ذاق غير الخطوب	فما نال قلبي مناه
وأين مصير النفوس	(...) حنانيك أين الذهاب
لنبلغ سبل الشمس	أنجاز هذا التراب
كشمس دهاها الغياب	(...) سنترك هذي الربوع
أليس لنا من إياب	والشمس صبحا رجوع
وغيبني فأنت خيال	(...) أشمس الحياة اسرعني
إليك إليك المآل (124)	أشمس الخلود اسطعني

ولئن كان من الصعب استيفاء القول في هذا الباب، والالتيان على مختلف جوانب الحديث الذي صاغه شعراء الرابطة عند تناولهم قضية الموت في صلته بالحياة أو عند تعرضهم لما يداخل نفوسهم من قلق وحيرة وشك في بحثها عن "المعنى الحق" ونشداها بعض اليقين تطمئن به أو تطمئن إليه، فيكفي أن سعينا إلى بيان أن كل واحد منهم كان يحس أن نفسه "سفينة في ضباب" "علّ تقدّمها لم يكن إلّا رهين ملاسبات كثيرا ما كانت منفلة عن ارادته فكانت بذلك حيرته تزداد وقلقه يشتد لما يداخله من إيمان لا يتزعزع بأنه ذو نفس متفرّدة، تربطها بالكون "وشائج" ونشدها إلى "الأبدية" "أمراس، تختلف عن الوشائج والأمراس التي تشد سائر النفوس، بسبب ما تفضّل به نفسه نفوس البشر العاديين، كيف لا، وهي نفس لم تكف بما اكتفت به سائر النفوس من الحقائق، ولا سلّمت بما سلّمت به تلك النفوس من معاني الوجود ولا رضىت بما ارتضته للإنسان من منزلة ولا اقتتعت بكفاءة السبيل الذي سلّته طلبا للمعرفة ونشدا لنا للحقيقة، فتكبت تلك المسالك وأعرضت عن تلك السبل وجعلت البحث عن طريق "الحقيقة الأبدية" "دينها، يحدها في كل ذلك الايمان بأنها جُبلت من طينة غير طينة البشر العاديين، ألم يكتب جبران نصّا بعنوان "النفس" "بيّن فيه هذه المعاني فقال :

... "وفصل إله الآلهة عن ذاته نفسا وابتدع فيها جمالا .

وأعطاها رقة نسيما السحر وعطر أزاهر الحقل ولطف نور القمر (...)
وأسقط عليها علما من السماء ليرشدها إلى سبل الحق
ووضع في أعماقها بصيرة ترى ما لا يرى
وابتدع فيها عاطفة تسيل مع الأخيلة وتسير مع الأشباح
وألبسها ثوب شوق حاكنه الملائكة من تموجات قوس قزح
ثم وضع فيها ظلمة الحيرة وهي خيال النور⁽¹²⁵⁾

هي نفس الشاعر - إذن - وهي قبس من نفس الله ، فلا عجب إن رأيناها تذوب
شوقا إلى معانقة المطلق وتخطي الواقع أو وجدناها تتكلى بلفح الحيرة وهي تسعى
إلى مثال يتراءى لها كالأل سرعان ما يلفه غيب الظلمة فيزداد بها القلق ويستبد
بها الشك وتخامرها الرغبة في القعود عن المركب الصعب الذي يحملها الشاعر
عليه ، فيعاتبها على ما بدر منها ويحضرها على الماضي قُدمًا ويغريها بطيب الجنى
[متقارب] :

لماذا وقفت بخوف وحيرة

أيما نفس عند الطريق العسيرة

(...) ألا أمشي!

(...) شقينا بحمل صليب الزمان

ولكن غلبنا الشقا بالأمني

ومن ذي وذاك نظمنا الأغاني

ألا أمشي!

(...) ألا أمشي ! وبعد الجهاد الحقيقي

(125) جبران خليل جبران، دمة وابتهامة، فصل : النفس، المجموعة الكاملة، ص. 256.

سنسبق آمالنا في الطريق ونجني الأشعة قبل الشروق ...

ألا أمشي (126) !

إن عدد النصوص التي تناول فيها شعراء الرابطة مسألة النفس وما يتصل بها من حديث عن المصدر والمآل، وعن الكنه والجوهر، وعن معنى الوجود والسبيل إلى الوقوف عليه، عدد كبير ولا يتسع المجال لاستعراضها جميعا، وهو عدد يبين أيضا أن هذه القضية قد كانت من القضايا التي اشتركوا جميعا في الحديث عنها وتناولها، ولئن سعينا إلى بيان صلة حديثهم المتينة بالرؤية الرومنطيقية ومنطقاتها النظرية، فانه ينبغي ألا يفوتنا ما أشار إليه صمويل موريه- من وجهة نظر تاريخية حينما ردّ انشغال أصحاب جبران بالنفس وبالحديث عما ينتابها من شك وقلق وحيرة إلى تأثرهم بالجدل الذي شاع في آخر القرن التاسع عشر وفي العقد الأول من هذا القرن، بين المفكرين العرب على صفحات بعض المجلات في مصر ولبنان بوجه خاص، وهو جدل آل إلى أن "كانت قضية النفس وطبيعتها وخصائصها، ومصيرها بعد الموت الموضوع الذي شغل المجلات الدينية العربية، كما شغل المجلات العلمية والمجلات ذات الطابع العلماني، ومن ثم، يبدو أن ذلك النقاش الدائر على صفحات تلك المجلات قد خلف أثره في نفوس شعراء المهجر، وكانوا مواظبين على قراءتها" (127).

وقد انتقل صمويل موريه إثر هذا إلى ذكر أن منطلق هذا الجدل كان مقالا كتبه جرجي زيدان في العدد التاسع من مجلة "الهلال" لسنة 1897 تناول فيه النفس وحياتها الأبدية، وقد كان زيدان ماسونيا معروفا، فكان موقفه الخاص من هذه القضية متسما ببعض الشك، وقد سعى إلى الاجابة عن الأسئلة التي أثارها بمنطق العلم الحديث، فأغرى ذلك الأب لويس شيخو والمفكرين الكاثوليكين بأن يردوا

(126) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : على الطريق، ص.ص. 60 - 62.

(127) S. MOREH, Modern Arabic Poetry , op. cit, p.96.

على جرجي زيدان في مجلة المشرق [العدد الرابع لسنة 1898] وتواصل ذلك الجدل من 1897 إلى 1911" (128).

ولعله ليس من التمثل في القول إن ذهبنا إلى أن ما ذكره موريه في هذا المجال جدير بأن نتوقف عنده من جهة أنه ينبغي جانباً تاريخياً لعلّ الدارسين لم يلتفتوا إليه، وهو جانب يزيد تأكيداً ما ذهبنا إليه في الفصل السابق من أن جماعة الرابطة القلمية لم يكونوا في معزل عما كان يدور في الأقطار العربية من أحداث فكرية أو ما كان يصطرع فيها من رؤى في تلك الفترة الدقيقة، وهي فترة مخاض وفترة تساؤل عن الهوية، وفترة بحث عن السبيل السوية التي تقود إلى النهوض من الكبوة الحضارية والانعقاد مما يبدو أغلالاً كبّلت المجتمع فجذبت الحركة فيه وكادت تقضي فيه على الحياة، لذلك نراها قد ولدت نقاشاً ثرياً في عدة مجالات فكرية، كان الحديث عن النفس واحداً منها، لما له من صلة برؤية العالم ولما له من علاقة بتدبر الإنسان منزلته من الكون، لأن الحديث عن النفس وعن أصلها ومآلها، حديث لا تخفى صلته بما يكون للحياة وللموت أيضاً من المعنى.

ولكن للقضية وجهاً آخر أيضاً : فلئن كان من الصعب أن نبيّن بالحجة الناشئة عن مقارنة النصوص تأثر شعراء الرابطة القلمية بالمقالات التي أشار إليها صمويل موريه (وهو ما لم يفعله هو نفسه في هذا المجال وإن سعى إلى مقارنة بعض نصوص الرابطين بنصوص من التراتيل والترانيم الدينية المسيحية أوبعض نصوص الانجيل في مواضع شتى من دراسته التاريخية⁽¹²⁹⁾) فإنه لا يمكننا أيضاً نفي ذلك نفياً قاطعاً، خاصة أننا نجد نصّاً كتبه جبران في سياق مقالاته من الشعر المنثور التي كان ينشرها في جريدة "المهاجر" بين 1903 و 1908 ، ثم جمعها في "دعما وابتسامة" ونشرها له نسيب عريضة سنة 1914⁽¹³⁰⁾، وهذا النص الذي نقصد هو نص: " النفس " الذي مرّ بنا ذكره⁽¹³¹⁾، أضف إلى ذلك أن

(128) المرجع السابق، الصفحة ذاتها والصفحة التي تليها.

(129) S. MOREH, Modern Arabic Poetry , op. cit, p.89-96.

(130) ميخائيل نعيمة، مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران، ص.19.

(131) جبران خليل جبران، دعما وابتسامة، فصل : النفس، المجموعة الكاملة ص. 256.

الخصومة الفكرية التي كانت قائمة بين مجلتي "الهِلال" و"المقتطف" من جهة ومجلة "المشرق" من جهة ثانية كانت خصومة بين رويتين للعالم وتصورين لمنهج الخلاص من التردّي الحضاري : رؤية علمانية تعمل على بث الفكر العلمي والمنهج العلمي في تناول المسائل وتدعو إلى مواكبة آخر مستجداته، ورؤية "تقليدية" منطلقها ديني أساساً، لم تكن لتسلم للعلم وحده مقادتها، وإذا ما وقفنا على هذه الحقيقة تبيّن أن ذلك النقاش الذي دار بين المجموعتين من المفكرين قد يكون ذا أثر - مباشر أو غير مباشر، عظيم أو ضئيل في شعراء الرابطة. ولكن يصعب أن نردّ خوضهم في النفس والتساؤل عن أصلها ومصيرها إلى تأثير تلك المقالات التي انتهت أمرها سنة 1911، ولذلك ألحنا على صلة هذه القضية بالرؤية الرومنطيقية قبل كل شيء، وعلى اندراج الخوض فيها ضمن الخوض في مسائل أخرى تكون جميعها الأسس التي ارتكزت عليها المنظومة الرومنطيقية وقام عليها نسقها الفكري، وهو نسق في غير تعارض جوهري وبعض مقومات الرؤية المسيحية، وهي رؤية فطن صمويل موريه إلى ما في بعض فروعها من "فكرة حنين للنفس إلى الرجوع إلى الله، و[فكرة] أنها سجين في الجسم" ولعل ذلك وراء ما نلاحظه من "أن شعراء الرابطة القلمية كانوا يؤمنون بالعقيدة اليونانية في الحياة السابقة للنفس، وهي عقيدة نحسّها إحساساً قوياً في الكنيسة المسيحية في عصورها الأولى" (132).

ومهما يكن من أمر، فإن قضية النفس وما يتصل بها من تساؤلات عن مصدرها ومآلها قضية لا يمكن فصلها عن مبحث أساسي في الرؤية الرومنطيقية، وهو السعي الذي لا يني إلى إدراك معنى الوجود، وهو معنى عصي المنال بعيد الأغوار، يتطلبه الشاعر وينشده ولكن على غير مثال يحتثيه ولا أنموذج يستهدي به، وأنّى له الأنموذج وقد كسر نماذج الناس التي ركنوا إليها وكفر بأعرافهم التي اطمأنوا إليها، فإذا هو في مفازة الشك يستهدي بقلبه وحده ويستتير بخياله ورؤاه، تذهب به الحيرة كل مذهب ويتأوشه القلق في كل مسرب، ما إن يشيم برقاً يضيء له الدرب حتى يلفه الظلام فتتقطع به السبل إلى ما يطلب من الأمن والأمان

S. MOREH , op. cit, p.97. (132)

والطمأنينة، ويتواصل أمره على تلك الحال من الشك والحيرة والقلق، وقد استقر في يقينه قول أبي ماضي [كامل] :

فإذا أنا كالسنديانة شوشت أغصانها الريحُ التي تلويها
أو كالسفينة في الضباب طريقها ضلّت وغابت أنجم تهديها⁽¹³³⁾

إنّ هذا الإحساس الذي يخامر الشاعر، بأنه "سفينة في ضباب" هو ما يزيده اقتناعاً بأن البحث والتساؤل دينه، وبأنه كلما بلغ بعض ما ينشد انفتح عليه باب الشك والحيرة من جديد، حتى غدا التسأل وطلب المعنى الوظيفة الأولى التي تلبس روحه عساه يظفر بما به يقهر الثنائية التي قام عليها وجود الناس وأقاموا عليها معناه، وعساه يبلغ ما بعد "الفقر الأعظم" من واحات الطمأنينة، فيقضي على ما يستعر في نفسه من حنين إلى "عالم" يرجع به إلى فطرته الأولى حتى يسترجع فيه الاصغاء إلى أنغام روحه الشجية ويطلق العنان لخياله يصوغ الرؤى ويسبح في بحر من الأحلام تسترجع فيها ذاته ما يراه لها من منزلة، ويستبدل القطيعة التي قامت سداً بينه وبين الناس بانسجام يعيد إليه توازنه وقد آمن الناس بما يدعوهم إليه ووقفوا على حقيقة ما ينادي به من القيم على أساس يولي القلب والروح المرتبة التي كانت لهما في "فجر الحياة" و"طفولة الانسان"، ولكن كيف له أن يحقق ما يصبو إليه، وقد حاصرته القطيعة مع من حوله واستبدت به غربته عنهم فألقت به في مفاز القلق والحيرة بنشد للوجود معنى أو يسعى إلى الإلمام بفائض المعنى وإدراك سرّ الحياة والنفس، فيزداد شوقه ويعظم حنينه إلى معانقة "صميم الحياة"، فإذا هو "مُدلج تائه" "أبداء، فيستقرّ في نفسه شبه اليقين بأنه في" حلقة مفرغة: "فإحساسه بالغربة وشعوره بالقطيعة، وهو شعور ناشئ عن اختلاف في رؤية الكون والموقف منه وعن اختلاف في منهج المعرفة ووسائلها وطرقها، يقذفان به إلى التأمل في الحياة والبحث عن معناها" الحقّ"، ويطوّح به تطّلبه هذا المعنى الذي لم يكتمل بناؤه ولا اتضحت معالمه في مهاوي الشك والحيرة والقلق، فيزداد الشعور بالغربة إلحاحاً على نفسه ويزداد الإحساس بالقطيعة مع من حوله عمقا في روحه، فيخامرها شعور بالفشل يعيدها إلى التأمل والتساؤل عن معنى الحياة

(133) إيليا أبو ماضي، الجدول، قصيد : للكنجة المحطمة، ص. 65.

وجدواها وعن الموت وكيفية قهر الفناء بالخلود، وعن الزمن وفعله في
الإنسان، وعن منزلة الإنسان من الكون، ويظل هذا التساؤل في نفس الشاعر لا
يبرحها [متدارك مشطور] :

صاح قل هل ترى فوق أوج الذرى
بارقاً قد سرى ما وراء الحدود

تلك نار الخلود

ضل عنها الأنام واستحبوا الظلام
فهى تدعو النيام "أقبلوا يا رقاد

نحو سعد السعود

(...) تلك نار العلم أو قدت في" إرم"
قبل عهد القدم ما لها من خمود

أو تزول العهود⁽¹³⁴⁾

غير أننا قد أشرنا في مواضع عدة إلى أن هذا الجانب- جانب إلحاح
الإحساس بالغربة وما يتصل به من قطيعة ومن نظر في منزلة الإنسان من الكون-
جانب أساسه رفض ما شاع بين الناس واستقرّ من المواضع والأعراف، وهو
يمثل إذن جانب "الهدم" الذي تحدث عنه جبران⁽¹³⁵⁾، كما تحدث عنه عدد غير
قليل من الرومنطقيين، وهو- لذلك لا يمثل إلا نصف المعادلة التي أقام عليها
جبران وصحبه رؤيتهم وهم في ذلك على نهج الرومنطقيين -وهي رؤية تكتمل
المعادلة فيها بالبناء أو بالدعوة إلى تأسيس عالم يتحقق للإنسان فيه ما افتقده في
عالم الناس الذي يحكمه الزيف والزوال ووهم الحقيقة وشبح اليقين، وهو إلى ذلك

134) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : على طريق إرم، القسم السادس : نار إرم،
ص. 196.

135) نشير إلى قول جبران : "أميل إلى الهمم ميلي إلى البناء"، انظر : العواصف (فصل :
المخدرات والمباضع) ضمن : المجموعة الكاملة، ص. 404.

عالم بديل يلجأ إليه الشاعر ويلوذ به من القطيعة والغربة إلى ضرب من الانسجام
والإتلاف [متدارك مشطور] :

نحو ذاك الـوميض سر بنا نستعـيض
عن ظلام الحـضيض وشقاء الـوجود
بـسـناء الـعود

(...) لـح ولـح في الفـضاء قد سمعت النـداء
ودليـلي الرجاء فـعـسـاه يقـسـود
ظامئاً للـورود⁽¹³⁶⁾

فهو الحنين- إذن -إلى عالم يستعـيض به الشاعر عما أقصّ مضجعه في
"ظلام الحضيض وشقاء الوجود"، يعد الشاعر نفسه بأن تظفر فيه بما تروي به
ظلمها إلى "المعنى" وتتفع به غلتها إلى مثل أسنى تقهر به الغربة والقطيعة
والرحلة الممضنة في شعاب التمسّال، كما يعدها بأن يتحقّق لها فيه ما افتقدته في عالم
الناس من الانسجام إذ هو عالم سيعمل الشاعر على أن يقيمه على أسس مختلفة عن
أسس هذا العالم الذي أورثه غربة وقطيعة وزرع فيه شكاً وحيرة عساه يفوز بما
قصر دون الفوز به بين بني عصره .

(136) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص. 197.

الباب الرابع

حديقة النبي^{*}

(*) هو عنوان كتاب كتبه جبران، ونشر بعد موته بسنتين (أي سنة 1933)، و «معلوم أن (... موضوع "حديقة النبي" هو علاقة الإنسان بالطبيعة» انظر : خليل حاوي، جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، تعريب سعيد فارس باز، بيروت، دار العلم للملايين 1982، ص. 263.

تمهيد :

سعيينا في البابين السابقين إلى تبين ما كان يعصف بجبران وأصحابه من أشواق تأخذهم إلى مواطن طفولتهم ومرايع صباهم، فيشتد بهم الحنين إليها، تنبعث من تلك المواطن في نفوسهم ذكريات تلح عليهم الحاحا، فتذكي بين جوانحهم الشعور بالغربة حتى يغدو شعورا مقيما، لاسيما وقد خرج عن حدود الاحساس بالحنين إلى فترة تقصت في الوطن الذي نشأ فيه هذا الشاعر أوداك، بمكوناته المحسوسة (من بيت وأهل وسفح جبل ونهر ومنتره وغير ذلك) إلى احساس بالحنين إلى الطفولة من حيث هي فترة من الحياة أساسها انسجام مع الكون وتناغم مع مختلف كائناته ومن حيث هي فترة ليس للعقل فيها سلطان مطلق أويكاد، ومن حيث هي كذلك فترة مازال للحلم فيها شأن عظيم وللخيال أجنحة تحمل الطفل إلى عوالم عجيبة، فيتحقق له فيها من السعادة ما كان يتحقق للإنسان في فجر الحياة، فاذا الطفولة تعرج به- ولا البُراق -إلى عهد كان الانسجام العام بين الإنسان والكون من حوله أساس الوجود فيه، قبل أن تتفصم عرى التآلف بينهما و"يهبط" الإنسان إلى دنيا" الهموم "تقض مضجعه وتزيد غربته اضطرابا، فتثقل وطأة الغربة على أنفس أولئك الشعراء- كما ثقلت على نفوس عدد غير قليل من أضرابهم الرومنطيين - ويزداد الشعور بالقطيعة لديهم حدة، ويزداد احساسهم بالتفرد سطوة على نفوسهم، لا يسعفهم في ذلك الاحساس سوى ما يأخذهم من أحلام اليقظة تتأى بهم عن عالمهم ذاك الى الاصقاع الاثيرية يعزفون فيها عن حسيس الأرض لينصتوا لانغام السماء في ائتلافها، وقد استقر في وعيهم أن لا مكان لهم بين أناس لا يفهمون أشواق أرواحهم إلى ذلك التناغم الذي كان أساس وجود الإنسان في الكون قبل أن يقرضه العقل شيئا فشيئا تركيزا لسلطانه الذي يأبى الاقرار بتفرد كل واحد من الأناسي بسمات وخصائص تجعل منه كائنا لا نظير له مهما سعيينا إلى إيجاد أوجه شبه بينه وبين غيره، ولا يرضى من التتميط والتقنين بديلا، حتى اندثر في ظنه- أو كاد- ما يمتاز به الواحد من الناس من الآخرين، وغدا الناس- في تقديره- أشباها ونظائر لا يصل ما قد يكون بينهم من اختلاف أوتيان- بالغا ما بلغ -

حدّ القطيعة التي لا رأب لصدعها، وغدا العالم- في زعمه -آلة تدور وفق منطق أدرك أسرارها ووقف على دقائق خفاياها ورموزها .

ولعلنا في غير حاجة إلى التذكير بأن الشعور بالغربة والاحساس بالقطيعة إنما هما متولّدان من اختلاف عميق يتعلق برؤية الكون وبالموقف من الوجود، كما يتعلق- نتيجة ذلك - بتحديد القوى التي يمكن اعتبارها أساس العالم والقطب الذي تدور عليه رحاه، فإذا ما اختلف أساس النظر وتباين تقدير القوى التي تحكم مساره كان من البديهي أن تكون طرق المعرفة ووسائلها- لدى الرومنطقيين -غير تلك التي اعتادها من أسلم قياده إلى "العقل"- "دون سائر الملكات فأتخذها إماما يسير دفة حياته وينظم علاقته بالناس وبالكون من حوله .

ثم إننا سعيًا في البابين السابقين كذلك إلى بيان أن الاحساس بالغربة وما أورثه في نفوس جماعة المهجر من قطيعة مع أهل عصرهم قد أفضى بهم إلى التساؤل عن منزلة الانسان من الكون وعن مصيره فيه، يحذوهم في ذلك كلّ تطلب المعنى الحق الذي افتقده الانسان حينما استعاض عنه بما زينه له العقل من وهم المعنى وسجنه في ضروب المواضعات والشرائع التي تطمس خصوصية الانسان وتفرّده وتسكت فيه أصوات روحه الظمأى إلى التحرّر والانعقاد، وتُحجب عنه حقائق الكون، وتقتل فيه يقظة الاحساس وتجفف نبع الخيال وتقضي على الحلم إذ تعتبر كلّ ذلك من باب الشنوذ الذي يكون نبذه أوقى .

الفصل الأول

من أوجاع الحيرة إلى آفاق إرم

ما من شك في أن الاحساس بالغربة والشعور بانفصام حبل التواصل مع الناس والبحث عن معنى الوجود بما يُرجع للانسان منزلته من الكون، والدعوة إلى الاعراض عن "السبل المطروقة" في تصوّر القيم التي تقوم عليها حياة الانسان، ظواهر قد ولدت لدى جبران وأصحابه، كما ولدت لدى جلّ الرومنطيين تساؤلا ممضًا وحيرة مقبمة، ذلك أن تززع اليقين المطمئن ورفض المستتبّ السائد من القيم والمعاني دون بلوغ جوهر المعنى الذي به يكتسب الوجود دلالاته ويتنزل الموت منه منزلته بفضيان إلى ضرب من القلق ناتج عن فقدان الكون مركزه دون الفوز بمركز بديل أوإن شئنا قلنا إن المركز أضحي غير ثابت المعالم ولا واضح الحدود بسبب تحول نقطة الارتكاز تحولا مستمرًا تمليه الحالات التي يكون عليها الفرد في أطوار يومه وليله ويقظته وحلمه، حتى غدا المرجع الذي تردّ إليه الأمور مرجعا لا يركن إليه، وهو إلى ذلك مرجع، وإن لم تكتمل ملامحه، يقوم على دحض الرؤية القائمة على أساس فيه للعقل والمنطق الحظ الأوفر، ومن ثم يجوز لنا أن نوكد أن الاعراض عن العلاقة القائمة بين الانسان والكون كما استقرت وشاعت بين الناس وتطلّب علاقة من نوع جديد مبعثها ذلك النشاط ذاته، إنما هما أمران يشيان بتحول في النظر إلى الانسان والكون من جهة وتحوّل في النظر إلى علاقة الانسان بالانسان وإلى علاقته بنفسه من جهة ثانية، وهو تحوّل قد أفضى، كما أشرنا إلى ذلك آنفا،⁽¹⁾ إلى تبدل وظيفة الشاعر من "النديم" إلى "النبّي"، وهو تحوّل خطير يدعونا إلى التوقف عند بعض أبعاده ودلالاته حتى نتبيّن أنه نتيجة طبيعية -إن لم نقل حتمية- لما سعيينا إلى تحليله إلى الآن من مظاهر الغربة والحنين والقلق والحيرة والتساؤل وقد أقرّ نعيمة بذلك فقال: "من طبيعة النفس أن تبحث أبدا دائما عن ممسك تتمسك به أومستند تستند إليه، أو شبه شيء ثابت تقف عليه، فالحيرة وإن تكن محطة من محطات النفس في مسيرها الأرضي ليست سوى مطهر تمرّ به،

(1) أشرنا إلى ذلك في مقدمة الباب الثاني،

فاما تهلك وإما تتجو⁽²⁾ "ولعلّ في ذلك بعض ما يفسّر ما نراه لدى شعراء الرابطة من الاجتهاد في تصوّر عالم يقوم بديلا من عالم الواقع، على أساس قيم تعيد إلى الانسان انسانيته الأولى التي كانت تجعل منه كائنًا مؤتلفا مع الكائنات جميعا، منسجما مع قوى الكون انسجاما .

فلا عجب من أن نرى الحيرة والقلق الناتجين عن القطيعة والاحساس بالغربة يولدان في نفوس أولئك الشعراء ما يشبه الوعي بأن الخلاف بينهم وبين أهل عصرهم خلاف لاسبيل إلى رأب صدعه، وبأنهم لم يحوزوا من عصرهم وأهله المكانة التي يرومون ولا نالوا ما يرون أنفسهم به حقيقة، فظلت القيم التي يدعون إليها مرفوضة مكبوتة، فاذا العالم يزداد في نظرهم ضيقا، وإذا أرواحهم تغدو فيه حصيرة : [رمل]

ملك الأطيّار بلّغت المنى	في حمى مأمون
فكلّنا طائر لكن أنا	طائر مسجون
ماله عن مذهب الناس غنى	قلبه محزون
قيده قيّدوا منه الجمال	قيّدوا الأفكار
هي دنيا كلّها مال بمال	يا أبا الأحرار ⁽³⁾

والحقّ " أن مدار الشقاق ليس جزئية من جزئيات الآلة الكونية يمكن اصلاحها ببعض المهارة، وإنما مداره على جماع الرغائب والاحاسيس والقيم سفهها برمتها واقع لا يوليها اهتماما بل قل إنه واقع مختلف عنها مناقض لها، يمتنع فيه على الواحد من أولئك الشعراء أن ينسجم مع النظام الاجتماعي وأن يندمج في المنزلة التي جعلت له، ذلك أنه لا يرضى بهذا الاتفاق إلا أن يكون ذلك منه عن كلال لا يخلو من امتعاض⁽⁴⁾ فلا عجب عندئذ من أن نراه ذاهلا عن الوجود غائبا عنه، يؤرقه الحلم بنحت عالم غير عالم الواقع الذي يكبل خياله في انطلاقه ويُقعد روحه

(2) ميخائيل نعيمة، الغربال، ص.ص. 136 - 137.

(3) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيدة : النسر ص. 92.

(4) G.Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p, 128

عن التحليق في السماوات العلى ويمنعها من إدراك ما تصبو إليه من منزلة جديدة في عالم ذي إيقاعات تختلف عن إيقاعات عالم الواقع سواء أتعلق الأمر بالقيم أم تعلق بالعلاقات في مختلف المستويات، وفي ذلك تفسير لما نجده عند شعراء الرابطة القلمية، وعند كثير من الرومنطقيين أيضا، من رغبة في أن يبدو الواحد منهم مختلفا عن حوله من الناس، اختلافا يحرص بعضهم على أن يتجلى حتى فيما يبدو للعيان من ملابس أو من طريقة في الكلام، وقد أشرنا إلى أن نعمة كتب في ديته عن جبران يقول أنه كان "بسيط الهندام، على أن يختلف ولو بشئ من الأشياء عن الهندام العادي، في شكل البرنيطة أو عقدة الرقبة (...) أواخرتم يلبسه في السبابة (...) إذا حدث ولو في أتفه الأمور، حاول أن يتكبد المؤلف والمبتذل من الكلمات والتشابه، فجاء حديثه منقطعا وغير عفوي، وأحب التشابه إلى ذوقه ما كان فيه شئ من الإبهام والابهام⁽⁵⁾ "، كما أن تلك الرغبة قد تتجاوز هذه المظاهر إلى بواطن الأمور وجواهرها، [مخلع البسيط]

لو حذق المرء في البرايا لشام ما لا ترى العيون
ما حولنا عالم خفي تدركه الروح في السكون
كم مبصر لا يرى وأعمى يرى ويسدري الذي يكون
يا ويح من لا يرون شيئا إلا إذا فتحوا العيون⁽⁶⁾

وقد علق نعمة على هذه الأبيات بقوله: " أما الآفاق التي اكتشفها نسيب عريضة بعد تخلصه من الحيرة، فأفاق الروح التي تقوم عليها قبة الوجود الذي لا يُحدّ إذ مال ببصره عن ثانويات الحياة إلى أولياتها، وعن مرئياتها إلى ما وراء مرئياتها⁽⁷⁾ "، وهو قول يؤكد أن الأساس الذي ينطلق منه الشاعر في هذه الحالات،

(5) نعمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 168، ويمكن أن نذكر على سبيل التمثيل أيضا أبا القاسم الشابي 1909 - 1934 وقد كان حليق الشارب، لا يلبس "الشاشية" في وسط أشتهر بالمحافظة، وفي عصر لم يكن ينظر أهله بعين الرضا إلى من تخلى عن لبس الشاشية أو حلق شاربه.

(6) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : رباعيات، ص. 86.

(7) ميخائيل نعمة، الغريبال، ص. 137.

إنما هو الاعراض عما يبدو من الحقائق وعما سَلَّم به الناس منها والعمل على اكساب الحقائق والقيم معنى جديدا مختلفا، وهو معنى غير مكتمل، يستدعي عملا مضنيا وبحثا دائما كما يستدعي "تعبئة" القوى الذاتية لتكفل للفرد ما به يستعيض عما نبذه من القيم السائدة والأعراف المستتبّة التي لم تعد تلبي ما يطمح إليه من يقين مطمئن فيما يتصل بمنزلة الانسان من الكون، ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إن الهجرة تتخذ في هذا المجال بعدها الرمزي: فهي ترمز إلى هذا الانسان الذي ترك وطنه وأهله، بما يحمل الوطن والأهل من دلالات الانتماء والهوية والقيم بعد أن انقطع حبل التواصل بينهم وبينه، وتغيّرت نظرته إلى القيم التي سلّموا بها وأثارت في نفسه تساؤلا حارقا عن جدواها ومعناها بل وعن الأساس الذي ترتكز عليه، ولنا في الصفحات الأخيرة مما كتب نعيمة في المرحلة الأولى من "سبعون" خير دليل على رفض تلك القيم والتسليم بها، وعلى ما خلفته تلك القطيعة في نفس صاحبنا وقد ختم حديثه في هذا الباب بقوله : "حسبي أن أذكر ما ذكرت ليعرف القارئ أي وحدة روحية كنت أعيش فيها بين أهلي وسكان بلدي وبلادي، ولو أنها كانت وحدة روحية لا أكثر لهان الأمر بعض الشيء، ولكنها كانت كذلك وحدة في الفكر والذوق" (8) فلأندوحة له - إذن - من أن يركب المجهول ناشدا كسر الطوق الذي ضربته الوحدة على نفسه فينطلق في الحياة وحيدا ساعيا إلى بناء ذاته بناء على غير أنموذج ولا مثال، قد يخدعه سراب كاذب أو يهديه برق خلب، ولكنه يواصل السير والسعي، يحدوه في ذلك ما قطعه على نفسه من اعتبار رحلته تلك رحلة في تطلب المعنى الحق، وهي بذلك رحلة غير بعيدة - عند التقدير - عن رحلة المريد يطلب مزيد المعرفة أو يطلب المعرفة الحق بارتقائه في درجاتها إلى أن يبلغ سدرة المنتهى، وهي بذلك أيضا رحلة يمكن أن نرى فيها بعض دلالات التحول من مذهب إلى آخر أو الارتداد عن دين إلى آخر [خفيف]

كان في موطن كثير العرار تسطع الشمس فيه كل النهار
إنما ضاق ذرعه في الجوار فابتغى سفرة وراء البحار

(8) نعيمة، سبعون، المرحلة الأولى، ص. 279، وانظر الصفحات من 274 إلى 279، وفيها تفصيل الحديث عن الصدع الذي أصاب نعيمة فجعله في تلك "الوحدة الروحية".

ثُمَّ وَدَّعَ

سار في دربه يغني ويحدو وخطوط الأفاق تخفى فتبدو
كطريق إلى السما تمتد والأمانى تقوده وهي تشدو
سرر! — شجع!

(...) كيف ذا ينتهي أمام السبيل فارس طامح إلى المستحيل!
أبيع المعلوم بالمجهول وله في المسير لافي النزول
كل مطمع⁽⁹⁾!

إنه تطلب المجهول، وإنها الرحلة فيه ارتحالا لا يني، عساه يعرج- عبر
الأمانى - إلى سماء المعرفة تتكشف له فيها الحجب فتتحقق له المنزلة التي يروم،
في عالم تسيره قيم غير التي أعرض عنها في عالم الناس من حوله، وقد عبّر
جبران عن هذا في نص قصير عنوانه "يالائمي"، وهو نص وإن كان نثرا- بالغ
الدلالة على ما ذهبنا إليه؛ "دعني يالائمي ووحدتي (...) لي قلب صغير أريد أن
أخرجه من ظلمة صدري وأحمله على كفي متفحضا أعماقه ومستحكما أسرارها، فلا
تترصده يالائمي بنبال مذهبك مسببا خوفه واختفائه ضمن قصص الضلوع قبل أن
يسكب دماء خفاياه ويقوم بفرض عقده الآلهة عندما ابتدعه من الجمال والحب (...)".
اعتقني من حكاية المال وقصص المجد، لأن نفسي غنية باكتفائها ومشغولة بمجد
الآلهة! اعفني من مآتي السياسة وأخبار السلطة، لأن الأرض كلها وطني وجميع
البشر مواطني⁽¹⁰⁾.

ما من شك في أن الشاهدين اللذين ذكرنا يرشدان القارئ. إن توقف عند
بعض الألفاظ التي استعملها نسيب عريضة أو عند بعض الألفاظ التي استعملها
جبران، إلى أن العلاقة القائمة بين الشاعر ومن حوله من الناس علاقة لا يحكمها
الوفاق: فنسيب عريضة قد "ضاق ذرعه في الجوار" فانطلق مرتحلا، فأثارت

(9) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد: عودة الفارس، ص.ص. 97 - 98.

(10) جبران، دمة وابتسامة ضمن المجموعة الكاملة، ص.ص. 292 - 293، وانظر في مثل
هذا أيضا، قصيدة أبي ماضي: لم يبق غير الكأس، الديوان، ص 476 بوجه خاص.

رحلته الدائبة استغراباً واستكثاراً بسبب تركه الاطمئنان والقرار إلى المسير يدفعه الطموح إلى الفوز بالمستحيل، أما جبران، فإنه يقدّم محدّته على أنه يلومه بسبب تركه مذاهب الناس، ويقدم هذه المذاهب على أنها نبأ تنوشه فتقعد بقلبه عن الاضطلاع بالرسالة التي أوكلتها له الآلهة وهي رسالة بعيدة كل البعد عن "المال" و"المجد" و"مآتي السياسة" و"السلطة" لأنها رسالة سندها القلب ومجالها النفس، ومن كانت تلك رسالته لم يرض بمواضعات الناس وشرائعهم، ولذلك ترانا غير مغالين إن قلنا إن ترسيخ الهوية أو تأكيد الذات لدى هؤلاء الشعراء غالباً ما يبدأ بالقطيعة وهي قطيعة أساسها فضح واقع صار لا يحتمله الشاعر ولا قبل له بالتسليم بما يسوده من قيم تسحقه وطأتها وتحمله حملاً على مناهضتها، دون سبب واضح أحياناً سوى أنها قيم مستتبّة لا تدع لأصواته الخفية مجالاً حتى تبرز، ولا تمكّن خياله من الانطلاق ولا أحلامه من أن ترود مجاهل الكون تستقرئ أسرارهِ وتستجلي خفاياه، وفي ذلك ما فيه من الأسباب التي تحملنا على تأكيد هذه القطيعة وقد غدت سمة تميّز العلاقة بين الشاعر ومن حوله من الناس وما حوله من الأنظمة والقوانين ثم إنها قطيعة تزداد وطأتها ثقلاً على نفوس أولئك الشعراء بما استبان لهم من اختلاف جوهري بينهم وبين الناس من حولهم بشأن تصوّر الكون وتصور منزلة الإنسان منه وهي قضية أساسية لأنها على صلة بمعنى الوجود وبالأسس التي تنبني عليها حقائقه، وهي على صلة أيضاً بتبيين الوسائل الكفيلة بإيصال الإنسان إلى إدراك معنى الوجود وتبيين أسرارهِ والوقوف على معنى الحياة ومعنى الموت أيضاً، على أساس جملة من القيم التي لم يألّفها الناس فانبروا يلومون الشاعر على انتهاج مسلكها، غير أنه ظل ثابتاً لا يتزعزع، مسترسلاً في ما بدأه، لا ينتهي ولا يرجع، مرسلًا إليهم نظرة متعالية تتم عن موقفه منهم [مجزؤ الكامل]

مَهْلاً كَمَاةَ اللُّومِ إِنِّي	لَسْتُ أَعْبَأُ بِالْمَلَامِ
أَنَا لَسْتُ مِنْكُمْ فِي الْقَبِيلِ	وَإِنْ يَطْلُ فَيَكُم مَقَامِي
فَلَكُمْ تَوَا فَهَكُمْ وَلِي	وَلَعَي بِإِدْرَاكِ الْجَسَامِ
وَلَكُمْ حُدُودَكُمْ وَلِي	مَا لَا يُحَدُّ مِنَ الْمَرَامِي
(...) فَإِذَا نَظَرْتُ فَلَا أَرَى	مَنْ نَسُورَكُمْ غَيْرَ الْقَتَامِ

(...) كونوا كما شئتم وخوضوا ما أردتم في ملامي
فأنا أنا ... لن تزعجوا بحروبيكم يوما سلامي⁽¹¹⁾

ما من شك في أن مدار القضية بين الشاعر والناس من حوله في هذه الأبيات متصل بجواهر الأمور لا بأعراضها، ولما كانوا لا يدركون تلك الجواهر نعتهم بقصر النظر الذي لا يتجاوز بهم الحدود القريبة، ولا يبلغ بهم "الحقائق" التي يسعى الشاعر جاهدا إلى تبين ما تحجب منها، وهي حقائق لا تستند إلى مقاييس نظرهم، ولذلك فإن الشاعر لا يرى في "نورهم" سوى "القتام"، وهو ما يدفعه إلى العزوف عن رؤاهم ويصرفه عن الوقوف عند حدود "توافهم" وإن قالوا وأطالوا وتواصل منهم اللوم والتفريع، ولذلك نراه يردّ قوله [مجزؤ الكامل]

فأنا أنا لا العذل يثنيني ولا يدعو آهتامي⁽¹²⁾

فالاحساس بالغربة الناتج عن اختلاف في أسس النظر إلى الكون والشعور بالقطيعة بسبب طغيان ذلك الاحساس على الشاعر قد أدّى إلى ما رأينا عند نسيب عريضه من إعراض عن أهل عصره ومقاييسهم ومن انصراف عن شواغلهم التي ليست- في تقديره سوى توافه" لا ترقى إلى ما هو مولع به من "إدراك الجسام" من الأمور، وكثيرا ما ينقلب ذلك الاعراض إلى إحساس بالتعالي هو ثمرة الشعور بالتفرد، فتستقر القطيعة وتعمق فتزداد وطأة الشعور بالغربة في الوجود، ويذهب في ظن الشاعر أن أساس علاقته بمن حوله إنما هو العدا، كما نرى ذلك - على سبيل التمثيل في بعض نصوص جبران، وقد وضع له عنوان "يا من يعادينا" [سريع]

يا من يعادينا وما إن لنا ننب إليه غير أحلامنا
(...) لوموا وسبوا والعنوا واسخروا وساوروا أيامنا بالخصام
وابغوا وجوروا وارجموا واصلبوا فالروح فينا جوهر لا يُضام⁽¹³⁾

(11) نسيب عريضه، الأرواح الحائرة، قصيد : قل للعوانل، ص. 227.

(12) المصدر ذاته، والنص ذاته، ص. 226.

ولئن كان فيما عرضناه من حديث عن الاحساس بالغربة لدى شعراء الرابطة ومن شعور بالقطيعة يملأ كياناتهم وهم في ذلك على نهج عدد كبير من الرومنطقيين بعض التفسير لما يتحدث به الخاص والعام من إعراض الرومنطقيين عن عصرهم وأهله وقضاياهم ومشاكله اليومية أو من انزوائهم وبكائهم "الجنة الضائعة"، فإن فيه أيضا إماما وإشارة إلى ما سيسعى هؤلاء الشعراء إلى تبنيته من السبل التي تهديهم إلى تصوّر عالم جديد يقوم على أنقاض العالم الذي تنكبوا أسسه وقيمه، إذ أن الاحساس بالغربة والشعور بالقطيعة قد ظلّ يحركهما دوما الحنين إلى "صميم الحياة" أي إلى استرجاع لحظة الوجود البكر، لحظة الائتلاف والتناغم، وهي اللحظة التي ينطلق منها- في تقديرهم - بناء جديد، به تتم المعادلة، ويكتمل للانسان وجوده ويكتسب معناه وجوؤه، وما هذا البناء سوى الوجه الثاني- أوإن شئنا قلنا القفا-الذي يسبق على "ثورة" هؤلاء الشعراء وعزوفهم عن عصرهم وأهله ما ينبغي له من "المعنى- "أومن الشرعية، وبذلك يمكننا أن نفهم السبب في الحاح جبران وأصحابه على أنهم يميلون إلى الهدم ميلهم إلى البناء (14).

ذلك أن ما كانوا يرومونه من إقامة عالم جديد على أسس غير معهودة ينخرط ضمن ما كانوا يؤمنون به من وجوب الاضطلاع بمهمة عسيرة، هي مهمة أن يسترجع الوجود معناه وأن يسترد الانسان منزلته السلبية، ولن يتم ذلك إلا إذا جهد في الظفر بالمعنى الحق، وهذا المعنى الحق هو المجال الذي يتجلى فيه انعقاد الانسان وتحرّره من الموصفات والأعراف والشرائع وتكتمل فيه حريته فينطلق حراً "كطيف النسيم" (15)، وقد اجتمعت في نفسه مؤثرات شتى، لن يؤدي اجتماعها إلى تنافر وصراع بل إلى تناغم وأنسجام يعكسان تناغم عناصر الكون وانسجامها

13) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، ضمن المجموعة الكاملة - ص. 597.

14) انظر مثلا : العواصف، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 404، وقول جبران قريب مما ذهب إليه الرومنطقيون الألمان حينما تحدثوا عن "العاصفة والاجتياح" (Sturm und Drang) - انظر تمثيلا :

- Lacoue - Labarthe et Nancy, L'Absolu littéraire, op. cit, pp. 42-45

15) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، تونس، دار الكتب الشرقية، دار مصر للطباعة، 1955، ص. 88، قصيد : يا ابن أُمي.

في "الزمن الأول" قبل أن "تفسد" بما نسجه" العقل "وزينته، فلا عجب ان رأينا جبران يستنكر ما تراهى له في بعض لحظات التجلي حينما بدا له القلب البشري في بعض "الرؤى" يصرخ في ألم وهو ينزف" : أنا هو القلب البشري أسير المادة، وقتيل شرائع الانسان الترابي، في وسط حقل الجمال على ضفة ينابيع الحياة، أسرت في قصص الشرائع التي سنها الانسان (...) كل ما يشوقني صار يعرف الانسان عاراً، وجميع ما اشتيهه أصبح في قضائه مذلة . أنا القلب البشري قد حبست في ظلمة سنن الجامعة فضعت، وقيدت بسلاسل الأوهام فاحتضرت وأهملت في زوايا غي المنية فقضيت ولسان الانسانية منعقد وعيونها ناشفة وهي تبتسم "(16).

انه رفض صريح لكل ما يسهم في قتل القلب البشري واسكات صوته، وهو كذلك رفض لكل ما يخنق نبض الحرية والاعتناق والتوق إلى المعنى الحق، المعنى الأسنى والأسمى الذي لا يحيط به كلام ولا يخضع لسلطان المنطق الجاف العقيم الذي لا يرقى إلى الكليات بفعل ما يكبله من سنن تقعد به فيسف ولا يعلو ويزحف كسيحا فيقصر عن إدراك منزلته الحق من الكون، إلا أن تكون منزلة يحددها الزمان والمكان على ما تواضع عليه الناس ودأبوا، فيقوم دونه ودون المعنى الحق حجاب، وأنى له أن يهتك الحجاب لينكشف له ذلك المعنى بما ركّب فيه من اللغز المداجي المراوغ أبداً، ذلك أنه لا يبدو إلا في لحظات من الرؤى تلتهم في صفحة الحياة فيبادر إليها من رصف حسّه وكان ذا طاقة على أن تسع نفسه" فائض المعنى" الذي يملأ الوجود، فيستطيع بذلك أن يتحوّل عن الرفض والهدم إلى البناء والسعي إلى التبشير برؤية يقوم عليها عالم لا تتحكم فيه مقولات العقل المعهودة (كالزمان والمكان، والسلطة وغيرها) بل يسير وفق ما يحقق للانسان إنسانيته، وينأى به عن "الاستلاب"، ولن يتحقق للانسان معنى وجوده الحق إلا إذا عزف عن ما سلم به الناس وأذعنوا له من سلطان سلبهم ملكة الغوص في نفوسهم حتى ينصتوا لما تردّد فيها من أصداء تهديهم إلى حقائق الكون، وهي حقائق لم يستطع العقل- في تقدير

(16) جبران، دمة وابتسامة ضمن المجموعة الكاملة، ص. 259.

الرومنطقيين بوجه عام -أن يدرك منها إلا بعض أعراضها ووقف حصيرا دون الإحاطة بجواهرها، وأنى له ذلك .

فليس تطلّب عالم بديل وليس السعي إلى منزلة بديلة لدى شعراء الرابطة القلمية سوى نتيجة طبيعية لما كانوا يكابدون من إحساس بالغربة ثقلت وطأته على نفوسهم، كما أن ذلك لم يكن سوى نتيجة ما كان يؤرقهم ويقنف بهم في مهاوي القلق والحيرة من نشدان معنى للوجود، أو معنى لوجودهم أيضا، وهو معنى ما إن تلوح بعض بوابره حتى يغمره الشكّ ويعصف به، وقد تأججت ناره بما طرأ على وطنهم من أحداث غيّرت موازينه وقلبت قيمه رأسا على عقب واختلطت فيه المراجع التي كانت تُردّ إليها الأمور وبها تقاس، وهي أحداث أفقدت الانسان ما كان له من امراس تشده إلى يقين مطمئن، فدفعت به دفعا إلى ترديد السؤال الذي أضحي على كل لسان: من أنا، بل من نحن، وما منزلتنا في خضمّ هذا العالم الصلد الأصمّ يدفع أعدادا غير قليلة إلى الضرب في آفاق مجهولة وإلى السعي وراء سراب قيمة زائفة زائلة، قد صارت متحكّمة في المصائر، مستعبدة النفوس، حائلة دونها ودون ما خلقت له من مسابرة الأفلاك حرة طليقة من كل قيد : [مشطور الرمل]

ربّ نفس سجت دهرًا طويل

منلما يُسجن مصداح الطيور

أصبحت مطلقا بعد الكبول

تغتذي ربح الموامي والصخور

فهى لم تخلق لترسو بالقيود

لا ولا قد صنعت للبرقع

عجا في هذه الدنيا النقود

حجبت إحدى النجوم اللّمع⁽¹⁷⁾

(17) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيدة : الربيع، والشاهد من الصفحتين 60 - 61.

ولكن، لئن استطاعت نفس الشاعر الانطلاق من قيدها لما تتميز به من طاقة غير عادية فإن ذلك التحرر لم يكن في مقدور سائر الناس، فظلوا أشبه ما يكونون بقافلة ضلت الطريق فضربت في الأرض وقد اشتبهت عليها السبل، فلم تترك مستقرها ولا بلغت غايتها ولا اهتدت إلى ما به تنقع غلة الحيرة المضطربة في أحشائها .

ولعلنا لا نبالغ إن ألحنا على وجوب أن لا نأخذ حديث الشاعر في الأبيات السابقة مأخذ التسليم وألا نعتبره "وثيقة" على خلاصه ونجاة نفسه من أوصاب الزيف وانطلاقها نحو "قيم أصيلة"، إذ كثيرا ما تشبه الرغبة في حديث هؤلاء الشعراء- وفي حديث غيرهم أيضا بالانجاز ويلتبس الخيال بالواقع، ولكنه حديث يعكس- على كل حال ما كان في أنفس شعراء الرابطة من شوق يدفعهم إلى تبين منزلة للإنسان في الضباب الذي كان يلف وجودهم ووجود أهل عصرهم من بني وطنهم بوجه خاص نتيجة الزلزال الذي دكّ صرح بنية تقليدية لم تستطع سبيلا إلى الوقوف في وجه مستجدات تلك الفترة التاريخية الدقيقة وقد تسارعت أحداثها وتعقدت وتشعبت تعقدا وتشعبا كان الاحساس بالضياع كما كانت الحيرة من أبرز نتائجهما: [مجزوء الكامل]

إني أراك كسائح في القفر ضلّ عن الطريق

يرجو صديقا في الفلاة وأين في القفر الصديق

يهوى البروق وضوءها ويخاف تخدعه البروق

بل أنت أعظم حيرة من فارس تحت القتام

لا يستطيع الانتصار

ولا يُطيق الانكسار⁽¹⁸⁾

(18) إيليا أبو ماضي، الجداول، قصيد : المساء، ص.ص. 57 - 58.

ليس هذا الشاهد من شعر أبي ماضي منافيا لما سقنا من شعر رشيد أيوب، ولولا ضيق المجال لاستعرضنا غير هذين الشاهدين من شعر غيرهما من أعضاء الرابطة القلمية⁽¹⁹⁾ مما يبين لنا أن نشدان الخلاص من طوق ما طغى من زائف القيم والتوق إلى تأسيس عالم" أفضل "قد كانا من الثوابت في شعر جبران وأصحابه، عثر بعضهم عنه تعبيراً هو أقرب إلى التخيل الحلمي وعثر بعضهم الآخر عنه تعبيراً عليه مسحة من الشك والتردد تلامس الاقرار بالعجز عن بلوغ المرام، ولكنه تعبير كيفما نظرنا إليه - لا يدع مجالاً للشك في الصلة المثينة التي نراها قائمة بين الاحساس بالغربة وما يولد من شعور بالضيق والحيرة من جهة والسعي من جهة أخرى إلى تلمس ملامح عالم جديد يقوم بديلاً من العالم الذي أورث تلك الحيرة وذلك الضيق، عالم تعود فيه للإنسان منزلته وتكتسب فيه حياته معنى كما يكتسب موته معنى ويعود إلى علاقته بمختلف عناصر الكون من حوله ما افتقدته من تآلف وتناغم وانسجام وتكتمل به أيضاً رؤية الكون وتتضح معالم المنظومة الفكرية التي كان أولئك الشعراء يصدر عنها ويجولون في رحابها، وهي منظومة حرصنا على بيان ما بين مختلف حلقاتها من ترابط وعملنا على إخراجها من الشاتات المبدع المتناثر فالتذكير بما بين مكوناتها من اتئالف - يجعلها ترصد جواهر الكون وتستكنه أسرارها، وسيلتها في ذلك حمل الأخذ بها على الإصغاء إلى أصداؤه روحه وقد تآلفت مع عناصر الكون وقواه .

ولا نعتقد أنه من التحمل ولا من التكرار إن قلنا إن تطلب عالم منشود والسعي إلى إقامته طلباً لتوازن انخرم ولمنزلة تدنت قد كانا نتيجة عوامل موضوعية تتصل بالفترة التاريخية الدقيقة التي عاش فيها جماعة الرابطة القلمية وهي فترة - على ما بيننا - قد أصابها من التحول السريع والأحداث الجسام ما بلبل الأذهان وأخذ على النفوس اضطراباً خلخل القيم المستتبّة ورجّ البنى التقليدية في مختلف المستويات وبعث في النفوس تساؤلاً مقيماً وحيرة حارقة، سعى المتقفون والمفكرون في مختلف الأقطار العربية إلى أن يجدوا لهما حلاً يبلغون به برد اليقين

(19) نذكر تمثيلاً لا حصراً : نسيم عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : من نحن؟ - ص.

ولعلهم مازالوا في سعيهم دائبين -ونلك ما يحملنا على أن نذهب إلى أن موقف جماعة الرابطة القلمية وسعيهم إلى استبدال عالم الواقع بعالم الرؤى لم يكن- في تقديرنا سوى واحد من الأجوبة عن تلك الحيرة وعن ذلك التساؤل اللذين أضيا كما قلنا -إلى أجوبة يعسر أن نحيط بها في مثل هذا المقام .

فإذا ما قصرنا النظر على موقف جبران وأصحابه، اتضحت لنا دون عسر متانة العلاقة بين المعطيات الموضوعية التي أشرنا إليها وهي معطيات ملايسة للفترة التاريخية التي عاشوا فيها والجوانب الذاتية في ذلك الموقف، وما يكمن وراءها من أفكار تشد أزرها وتلم شتاتها وتجعلها كالعقيدة انغrust في النفس وتمكنت منها تمكنا، وهي أفكار وثيقة الصلة بالرؤية الرومنطيقية وما يدور في فلكها مما يتعلّق بتصور منزلة الانسان من الكون وبالأسس التي ترتكز عليها وبالطرق المفضية إلى تلك المنزلة حتّى يمكن للانسان أن يقيم العالم المنشود الذي بشره به الشاعر ودعاه إليه في ظلّ نسق جديد من العلاقات ووفق نمط مختلف من القيم وفي ظلّ مجال مادي غير المجال الذي ألفه الناس واعتادوه فصار لهم سجنا وقيدا .

فالسؤال الأهم الذي يمثل منطلق الدعوة إلى عالم أفضل والسعي إلى إقامته إنما هو السؤال المتصل بمنزلة الانسان من الكون ومن الوجود، وهو سؤال بعث في أنفس الشعراء حيرة وقلقا- على ما رأينا في الباب السابق -وهما حيرة وقلق كانا ناتجين عن عدم الرضا بما هو كائن من جهة، وعن عدم تبين الطريق التي يمكن اتباعها لاسترجاع برد اليقين وسكينة الطمأنينة من جهة ثانية، حتّى غدا الشاعر في حياته شبيها بسفينة في ضباب، ولكن ذلك السؤال قد أنشأ أيضا لدى شعراء الرابطة القلمية رغبة ملحّة في رسم ملامح عالم بديل يقضي على الاحساس بالغربة والشعور بالوحدة وقد ثقلت وطأتها على نفوسهم، وخفّا فيها كالخوف من ألا تلقى روح الشاعر روحاً تفهم أصداها وتسمع شكواها وتترك كنه نجاها، كما أثارا فيها ما يشبه الذعر من أن يؤخذ الشاعر بجريرة الاختلاف عن الناس من حوله، فينبذونه ولا يلتفتون إليه، وكيف لهم أن يلتفتوا إليه وقد أعرض عنهم وتككب مألوفهم بما فيه من عدم اكتراث بيقظة الإحساس ومن إهمال لما يفتح الخيال من

العوالم والرؤى ولما تحويه الأحلام من الأخيـلة والأحاسيس ولما في أغوار الروح من المجاهـل التي تغري بسبرها وإدراك مكنوناتها، والإبحار في لججها التي تكشف كل لجة منها عالما فذا فريدا .

إنها لمفارقة أن نرى عزوف الشاعر عن قيم الناس من حوله وأعرافهم وشرائعهم حد القطيعة ينقلب فيغدو المسرب الذي يتوخاه الشاعر في نزوعه إلى استرجاع مكانه بينهم ومكانته منهم، بعد أن تبيّن له أن لا معنى لوجوده إن كان غارقا في وحدة تورثه وحشة تجعل الكون من حوله فقرا [خفيف]

سئمت نفسي الحياة مع الناس س وملت حتى من الأحباب
وتمشت فيها الملالة حتى ضجرت من طعامهم والشراب
ومن الكذب لابساً بردة الصدق وهذا مسربلا بالكذاب
(...) فهجرت العمران تنفض كفي عن ردائي غباره وإهابي
(...) خلت أني في الفقر أصبحت وحدي فإذا الناس كلهم في ثيابي⁽²⁰⁾

ليس من اليسير- إذن -أن يلزم الشاعر وحدته لا يبرحها ولا يرضى منها بديلا، ذلك أنه كلما أوغل فيها نتيجة ما استقرّ لديه من شعور بالغرابة ونتيجة ما قام من نشاط بينه وبين الناس من حوله، زادت وحشته وتعاضمت الحاجة في نفسه إلى "الأخر"، أو إلى "الناس" وازداد وعيا بأن حياة الإنسان لا تكتسب معناها الحق إلا في المجموعة، وقد تصوّر بطل نعيمة "الأرقش" (في مذكراته) نفسه وحيدا وما من بشر غيره على وجه البسيطة، ولكن سرعان ما أخذه الهلع واستبدّ به، واضطربت حاله فانطلق يتحدث معترفاً: "ولكن قشعريرة تمشي في بدني إذ أتخيلني الألمي الأوحـد على وجه الأرض، لقد أحببت عزلي وسكوني يوم كان من حولي بشر أعزّلهم وألجم لسانـي عن مكالمـهم، أما وقد أصبحت وحدي ولا شبيه لي في الأرض من جنسي، فعزّلتني انقلبت وحشة وسكوني سجنا ووجودي غربة . لا، ما

(20) إيليا أبو ماضي، الجدول، قصيد : في الفقر، ص.ص. 48 - 52.

أحسست مثل هذه الغربة من قبل (...) لا، ليست الأرض أرضاً بدون الإنسان يعبث بما فيها إذ يعبث بنفسه ويخاصم وينازع ويحب ويكره ويبنى ويهدم» (21).

فكأنما الشاعر في رتج أفضت به إليه الحيرة وأخذة إليه القلق بسبب ما تردى إليه من منزلة متدنية قنع الناس بها وأسلموا قيادهم إلى عسفها ومتناقضاتها ورفضها هو وانطلق لسانه بما في خاطره من الاحتجاج المشوب بالتطلع إلى منزلة أفضل [تفعيلة الكامل] :

أنا في الحضيض

وأنا مريض

أفلا يد تمتد نحوي بالدوا

وتبث في جسمي ملامسها القوى

وتقلني من هوتي نحو الذرى

فأسير مستندا إليها في الورى (22)

لعلنا- بعد هذا الشاهد في غير حاجة إلى تأكيد ما ذهبنا إليه من أن الغربة التي صار إليها الشاعر والوحدة التي صارت سمة مميزة لوجوده تورثه هذا الشعور بالتردي والمرض هي ذاتها التي أضحت تدفعه إلى الانصراف عن الوحدة وطلب الانخراط في المجموعة على أسس جديدة يبشر بها الشاعر ويدعو إليها، حتى تعود إليه- وإلى الناس أيضا -إذا ما أخذوا بدعوته وساروا على نهجه -إنسانيته مكتملة الملامح، ويعود هو إلى فردوسه المفقود وقد طال بحثه عنه وتسأله، وامتد طلبه ونشده، وبذلك يصبح التبشير بعالم جديد على أسس غير مألوفة لدى الناس -إذ قد أتى عليها الزمن فمحاها وصارت نسيا منسيا- خير تعبير عن رغبة الشاعر في العودة إلى المجموعة والاندماج فيها والسعي إلى قهر الاحساس بالقطيعة وتجاوز الشعور بالغربة يدفعه في رغبته تلك ما يعتمل في نفسه من شوق إلى

(21) ميخائيل نعيمة، مذكرات الارقش - ص.ص. 119 - 120.

(22) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : أنا في الحضيض، ص. 72.

صميم الحياة على حدّ تعبير أبي القاسم الشابي⁽²³⁾، وما يعتكر فيها من حنين إلى فجرها الأول حينما كانت حياة الانسان تآلفا وانسجاما مع عناصر الكون، خلوا من المتناقضات والثنائيات التي بنى العقل عليها عالمه وتصوره، وبذلك تبلغ المفارقة حدّها الأقصى وقد استبان لنا أن العالم الذي يتوق الشاعر إلى بنائه بديلا من عالم الواقع إنما هو العالم المفقود المنشود في الآن ذاته .

والحقّ أن هذا الحنين المضطرم إلى صميم الحياة" ليس غريبا عن قضية جوهرية من القضايا التي أثارها الرومنطيقيون الألمان في مرحلة أولى ثم سائر الرومنطيين بعد ذلك، وهي قضية" الوحدة الكونية⁽²⁴⁾ ومنزلة الانسان منها، ومدى اسهامه في تحقيقها وتجليها حتى تزول الفروق بين الظاهر والباطن، أوبين الجوهر والعرض، إذ الرابطة بينها جميعا هو التشابه والتماثل إذ أن مختلف الكائنات ترمز إلى وحدة أساسية هي الوحدة الكونية، ويبدو أن أصل هذه الرؤية يعود إلى أفلاطون عند حديثه عن العالم من حيث هو كائن حيّ ذو روح وعقل، ومن حيث هو صورة لخالق يمكن للعقل أن يدرك وجوده، وتواصلت فكرة أفلاطون هذه عبر العصور وكان الحاح الفلاسفة بعده على التماثل بين الانسان والكون وعلى وحدة الكون وتجاوب عناصره وكائناته تجاوبا يحمل الانسان على ألا يرى في الكائنات إلّا انعكاس بعضها على بعض، كما يحمله على أن يقرأ" كتاب الطبيعة الأكبر "إن هو شاء معرفة الكون معرفة دقيقة ومعرفة نفسه أيضا، ذلك أن وحدة الكون تتجلى فيه هو كأفضل ما تكون، وعادت هذه الرؤية قوية مؤثرة خلال عصر النهضة الأروبي (بداية من القرن الخامس عشر بايطاليا، وذلك لصلتها بمعركة فكرية كانت ترمي إلى بيان أن العلاقة بين الانسان والكون ليست علاقة يكتشف بها الانسان نظام الكون من خلال النظر في ذاته هو، بل هي علاقة تبيّن أن الانسان هو مصدر القيم ومدارها، وأن الفيلسوف والشاعر والحكيم والمتصوّف يمكنهم- انطلاقا من ذلك -أن يروا ما لا حصر له من علاقات التماثل والتناسب بين

(23) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، (قصيد : الأشواق الثلاثة)، ص. 112.

(24) نقترح هذه العبارة ترجمة للعبارة الفرنسية "L'unité cosmique"، وهي العبارة التي بنى عليها ألبير بيجين A.BEGUIN، بعض فصول كتابه الذي ذكرنا آنفا :

A. BEGUIN, L'âme romantique et le rêve – op. cit, pp. 63-73.

الإنسان والكون، وقد تأثر بجملة هذه الأفكار، الفيلسوف الألماني جاكوب بهمه Jakob Böhme (1575-1624)⁽²⁵⁾، وانتقلت منه إلى الرومنطقيين الألمان على ما هو معروف من تأثرهم به وأخذهم بعدد غير قليل من أفكاره، وسرت منهم إلى الرؤية الرومنطيقية عموماً، وتجلت آثارها في ما خلفه عدد غير قليل من الرومنطقيين، وقد انطلقوا عند الخوض في هذه القضية من الاقرار بحقيقة كانوا يرون أنه لا سبيل إلى إنكارها وإن كانت خفية عن الانظار بعيدة عن الأفهام أحياناً، وهي أن الانسان يحمل في ذاته جميع القوى التي تحرك العالم، وأنه الأنموذج المصغر المختصر من تلك القوى، وأنه المنبئ بها، الكاشف سرّها لمن أعياه فتق السرّ وإدراك ما احتجب منه، لا على أساس التجزئة والتفصيل وردّ كليات الأمور إلى جزئياتها المكوّنة لها، بل على أساس من الشمول الذي تردّ فيه مختلف المظاهر المتباينة إلى وحدة أساسية لا انفصام لها ولا معنى لجزئياتها منفصلة بعضها عن بعض، وينبغي ألاّ يقوم الأمر - عند التقدير - على النظر في مكونات الحياة وأعراضها التي قد لا يحيط بها عدّ ولا يأتي عليها حصر، بل على النظر في الحياة نفسها، وتكون العبرة في ذلك حياة الطبيعة برمتها لا حياة الحيوان - على سبيل المثال - إذ أن حياة الحيوان بما لها من بداية ونهاية لا تعكس ما في حياة الطبيعة - على كره الدهارير - من تجدد لا تبلى أسبابه ولا يصيبها الونى، كما أن حياة الحيوان لا تعدل - ولا يمكن أن تعدل حياة الطبيعة إذا ما أخذناها في بعدها الثاني، أي البعد المكاني، إذ تضمّ الطبيعة وتحتضن ظواهر على غاية من التباين، ولكنها ظواهر تعكس - في تباينها - ما في الطبيعة من حياة كليّة شاملة وتستعيدها، فما الحياة إذن سوى "تيار كوني" مسترسل في اتجاه معلوم وسيرورة محكمة الأطوار غايتها الكمال، وهي بذلك سيرورة لا تحكمها القوضى ولا يستبد بها الاعتبار، وإن كان السرقي ذلك محيراً يدفع إلى التساؤل والبحث، ولكنه ينتهي إلى ضرب من الاقرار بأن الحياة تتخذ مظاهر شتى وأشكالاً متباينة وإن ظلّ جوهرها واحداً فرداً، وذلك ما نراه عند نعيمة - تمثيلاً لا حصراً - حين يسائل نفسه ويكرّر المسألة [مجزوء الرمل] :

(25) انظر تفصيل القول في هذا في : Encyclopaedia Universalis, vol. : 15 p.p. : 191-193, article : Macrocosme, écrit par : Hélène VEDRINE.

هل من الأمواج جئت ؟
 (...) هل من البرق انفصلت ؟
 أم مع الرعد انحدرت ؟
 (...) هل من الريح ولدت ؟
 (...) هل من الفجر انبتقت ؟
 (...) هل من الشمس هبطت ؟
 (...) هل من الالحيان أنت ؟⁽²⁶⁾

غير أن شاعرنا ينتهي إلى ما يشبه اليقين يقهر به الشك ويدخله برزخ
 الطمأنينة، إذ أدرك أنه قد جمع بين مختلف تلك المظاهر التي ليست سوى أعراض
 لجوهر لا يتغير ولا يزول، أو إن شئنا قلنا إنه الجوهر السرمدى الذي لا أول له ولا
 آخر [رمل] :

أنت ريح ونسيم أنت موج أنت بحر
 أنت برق أنت رعد أنت ليل أنت فجر
 أنت فيض من إله⁽²⁷⁾

فإذا ما كانت الحياة على هذا التواصل والاسترسال، وإذا ما كانت جامعة
 لعناصر كثيرة مؤلفة بينها صانعة من نشازها انسجاما وإن تباعدت مكانا وزمانا،
 لم تكن الحيات الفردية أو الذوات المتميزة إلا نقاط توقف وقتي في ذلك التيار، قد
 تقطعه ولكنها لا تفعل ذلك إلا بنية تعزيزه ودعّمه وتقويته: فإذا ما كان للفرد شيء
 من الحيوية فإنما هي حيوية ينتزعها من الحياة الكونية انتزاعا، ولذلك يرى
 الرومنطيقيون أن حياة الفرد ليست إلا صراعا دائما بين الحياة في معناها المطلق
 والفرد نفسه فهو يروم امتلاكها وتمثلها وهي تبغي انفصالا عنه وانعتاقا منه، ولا
 يكون الميلاد من هذا المنظور إلا نقطة في مسار الزمن ينقطع عندها ذلك التيار
 ويتوقف، ويكون الموت نقطة ينبعث فيها التيار مسترسلا من جديد بعد أن ازداد

(26) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : من أنت يا نفسي، ص.ص. 16 - 21.

(27) المصدر ذاته، والنص عينه.

قوة، ومن ثم فإن الولادة والموت لا يمثلان بداية ونهاية بل هما مرور من نمط من الحياة إلى نمط آخر، وبذلك ندرك السبب الذي يجعل جل الرومنطيين يذهبون إلى أن الحقيقة الوحيدة هي الحياة وإلى أن جهد الإنسان ينبغي أن يكون توكفا متواصلا إلى معانقة هذه الحقيقة الوحيدة المطلقة والتوحد بها والحلول فيها والتماهي ببعض المظاهر التي تعكس حركة الحياة في الطبيعة وتبين عن تجدها الذي لا يداخله فتور ولا يعروه بهر، وذلك ما نراه عند جبران - مثلا - في حديثه إلى «الليل» ومناجاته إياه حذ التماثل : «لقد صحبتك أيها الليل حتى صرت شبيها بك، وألفتك حتى تمازجت ميولي بميولك، وأحببتك حتى تحول وجداني إلى صورة مصغرة لوجودك، ففي نفسي المظلمة كواكب ملتعة ينثرها الوجد عند المساء وتلتقطها الهواجس في الصباح، وفي قلبي الرقيب قمر يسعى تارة في فضاء⁽²⁸⁾ بل إن جبران يتجاوز التماثل إلى التماهي، فيعلن : «أنا ليل مسترسل منبسطة هادئة مضطرب، وليس لظلمتي بدء وليس لأعماقي نهاية»⁽²⁹⁾.

وقد نعجب من تصوير جبران نفسه شبيها بالليل، ولكن يحسن بنا أن نتذكر أن ليل جبران وأضرابه بعيد عن "ليل العاشقين" في المنظور التقليدي، فليس الليل حامل الهموم والأرق بل هو ليل الأخيلة والرؤى، وهل خير من الأخيلة والرؤى في تحقيق الانسجام والتآلف بين الإنسان والحياة في تواصلها وانطلاقها انطلاقا لا يحده حد ولا مجال فيه لتفضيل بعض المخلوقات على بعض كما يبدو ذلك من حديث نعيمة "إلى دودة" [طويل]

مراتب قدر أوتفاوت أثمان	لعمرك يا أختاه ما في حياتنا
كثيرة أشكال عديدة ألوان	مظاهرها في الكون تبدو لناظر
تجلت بشهب أم تجلت بديدان ⁽³⁰⁾	وأفئومها باق من البدء واحدا

(28) جبران خليل جبران، العواصف، ضمن المجموعة الكاملة، فصل : أيها الليل - ص.ص. 384 - 385.

(29) المصدر السابق، ص. 385.

(30) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : إلى دودة - ص. 86.

فاذا كان "أقوم الحياة من البدء واحداً" لدى نعيمة وصحبه مهما اختلفت المظاهر التي يتجلى فيها، أدركنا أن ما كان عليه شعراء الرابطة القلمية من المذهب في هذا الباب غير غريب عما شاع في الرؤية الرومنطيقية من نظر وتأمل في مسألة الوحدة الأولى الواحدة السابقة لتعدد الكائنات المنفصل بعضها عن بعض وهو نظر أفضى بهم إلى تفسير ما عليه الكون اليوم وما آلت إليه طبيعة البشر أيضا فإذا ما كان إدراك الوحدة مقمنة ومنطلقا لتبين مميزات العالم الخارجي والوقوف على خصائصه، فإنّ هذا الإدراك نابع من التجربة الذاتية الباطنية وهي تجربة دينية بالدرجة الأولى، وما من شك في أن هذا المنطلق على صلة بالموقف الصوفي مهما اختلفت الديانات - وهو موقف يركز أساسا على السعي إلى التوحد بالمطلق، بالله، والحلول فيه والرجوع إلى حضرته بعد أن أقصي الانسان عنها بما اقترفه آدم وحواء، وقد سار الرومنطيقيون في هذا النهج ذي الطبيعة الصوفية فاعتبروا أن التبشير بعالم جديد يقوم بديلا من عالم الناس الذي فسد بما طرأ عليه من المواضعات والأعراف وبما سنه العقل من الحدود التي غدت كالأقفاص، يُعد خطوة في مسار الكون وصيرورته حتى يستعيد تلك الوحدة المفقودة وقد استعانوا في التعبير عن انفصال الانسان عن تلك الوحدة الأولى وابتعاده عن التآلف والانسجام اللذين كانا يطبعان الكون في فجر الحياة الأول بصور دينية كثيرة منها صورة الهبوط على سبيل التمثيل كما في شعر نسيب عريضة [مجزوء الكامل] :

أصعدت في ركب النزوع حتى وصلت إلى الربوع
فأتاك أمر بالرجوع أعلى هبوطك تأسفين
أم شاقك الذكر القديم ذكر الحمى قبل السديم
فوقفت في سجن الأديم نحو الحمى تتلفّتين⁽³¹⁾

لئن أوردنا هذا الشاهد المتعلق بالصورة ومصدرها في هذا المجال فلسنا نقصد تناول الصورة وما يتصل بها في شعر جماعة الرابطة، بل إننا نروم أن

(31) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : يا نفس، ص. 88، وانظر أيضا ص. 179 من المصدر ذاته.

تتضح لنا المنظومة الفكرية التي كانت دينن جماعة الرابطة القلمية من جهة ولكي نتبين انخراط هذه المنظومة في الرؤية الرومنطيقية بوجه عام من جهة ثانية وفي هذا الشاهد- كما في غيره مما لم نذكر -إقرار بأن ما يعذب النفس إنما هو هبوطها وانفصالها وقد أورتها الهبوط والانفصال ألما وعذابا، لأنهما نتيجة ذنب اقترف في الزمن الأول ففضى على الانسجام والتآلف اللذين كانا يطبعان حياة الانسان وقتئذ، وذلك ما جعل الرومنطيقيين يسعون سعيا لا يعرف الونى في سبيل استعادة الحياة الأولى في صفاتها وطهرها وتآلف عناصرها وانسجام الكائنات فيها وجعلهم يبشرون بها وبوشك تحققها إذا ما عاد الانسان إلى طبيعته الأولى وعود نفسه على الاصغاء إلى همس الروح الخفي وأخذها بالابحار في محيط اللاوعي حتى تأتلف بالمطلق فيكون قادرا عندئذ على إقامة العالم الأمثل الذي تعود فيه الأمور إلى سالف عهدها في الزمن الأول، فتتكشف أمام النفس الحقائق التي احتجبت عنها بسبب عدول الانسان عن النهج الذي كان عليه أن يتبعه حينما انصرم "الرابط" الذي كان يشد الوعي الانساني إلى الطبيعة، وفسد الانسجام واضطرب التآلف بهبوطه إلى الأرض فنسيت النفس ما كان لها من المعرفة، ولن تعود إليها إلا عبر طريق يروض الانسان نفسه عليها حتى تخرج من "النسيان" و"الجهل" إلى "التذكر" و"العلم" و"المعرفة"، لكي تكتمل إنسانيته، خاصة إن علمنا أن أصل "الهبوط" و"سبب" القطيعة "مع الحقائق الأولى في صفاتها وكمالها إنما يرجعان إلى ذنب ومعصية أوحى بهما ما انتاب حواء وآدم من رغبة في أن تكون لهما قوة معادلة لقوة الله وقدره مساوية لقدرته، وهي رغبة بعثها في نفسيهما حس منطقى، فكان ما كان من هبوطهما من الجنة بما في ذلك الهبوط من معاني الابتعاد عن المعرفة الكلية ومن القصور عن إدراك حقائق الكون، ولذلك فلا سبيل إلى العودة إلا بالسعي إلى استرجاع ذلك التآلف الأول والانسجام المفقود، ولن يكون هذا إلا بالاصغاء إلى همس الروح يمزق أسداف الجهل ويهدي بما فيه من نور لا ينطفئ، إلى "طريق ارم".

ولعل في مثل هذا الحديث ما يفسر لنا شيوع الرؤي لدى الرومنطيقيين إذ أن الرؤيا هي- في وجه من وجوهها- لحظة ذلك التاريخ الكامن في كل منا واسترجاع لماضي الانسان وتنبؤ بمآله وسيرورته ومصيره، ودعوة إلى خلاصه

مما تردى فيه نتيجة هبوطه وانفصاله عساه يعود إلى منزلته السالفة ويعود إلى ما افتقده من وحدة وتآلف وأنسجام مع مختلف عناصر الكون، وما من شك في أن "طريق الرجوع" ملتبسة وعرة، لا قبل بها إلا لمن راض نفسه عليها وأخذها باحتمال مشقتها بالدربة والمران من خلال التعود على الانصات "لرنة الأفلاك" والاصغاء إلى ما يتردد من خفي الأصوات في عمق أعماقه، فعل المرديد يرتقي درجات المعرفة واحدة بعد أخرى، وهذا ما يجعل الشاعر الرومنطقي كائنا متفرذا كما لو كان قد حكم عليه بالتعالي والتسامي عن منزلة البشر العاديين حتى يكون خليقا بمعانقة الكون ومعانقة معنى الرفعة والسمو فيه، فإن شبّه نفسه بالنسر (كما فعل رشيد أيوب)⁽³²⁾ وإن أخذها بالجهد فلكي ترقى إلى عوالم لم يألّفها الناس ولا أقاموا فيها، وكأنه قد اتخذ شعاره قول الشاعر الألماني غوته (Goethe - 1832-1749) : "لا بد لكل من بلغ درجة الكمال في جنسه من أن يرتفع فوق بني جنسه، وأن يكون مختلفا عنهم، لا قرين له فيهم"⁽³³⁾.

إن السعي إلى بلوغ درجة الكمال هو ما يميز الرومنطقي من غيره من الناس، ثم إن هذا السعي هو ما يجعل الشاعر قادراً على أن يستعيد ما كان للانسان من اتحاد بعناصر الكون من جهة، وأن يذكي في نفسه ما خبا من جذوة قواها التي كانت تقودها إلى إدراك حقيقة الكون المطلقة ومعناه الأسنى من جهة أخرى، وقد كتب جبران في بعض نصوصه يقول : "أشتاق إلى الأبدية لأنني سأجتمع فيها بقصائدي غير المنظومة وصوري غير المرسومة"⁽³⁴⁾ فهذا الشوق إلى معانقة الأبدية قد كان من أبرز العلامات التي ميّزت الرومنطقيين بوجه عام، ذلك أنهم كانوا يعتبرون "الوحدة الكونية" المثينة وحدة فذة فريدة ينبغي التعلق بأذيالها رغم ما يبدو من الظواهر الزائلة للزائفة التي قد تنتهي الشاعر عن عزمه وتبعث في نفسه بعض الشك أحيانا في قدرته على بلوغ مبتغاه واستعادة ما كان يزخر به من قوى قبل "الهبوط" وقبل أن يفصل الانسان عن تلك الحقيقة العليا التي كانت تضمن

(32) انظر : رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص.ص. 89 - 93.

(33) نقلا عن : A.Béguin l'âme romantique et le rêve, op.cit, p. 68.

(34) جبران خليل جبران : شذرات، ضمن : مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921، ص. 204.

الوحدة الكونية التي تحدثنا عنها، ولذلك نرى الشاعر يعود إلى نفسه يحدثها ويستمد مما فيها من "يقظة الاحساس" ما يقهر به نوبات الشك والحيرة، فيركب الخيال الخلاق يأخذه إلى مناطق "الطمأنينة" وقد وجد فيه خير دليل يهديه إلى "الحلول" في تلك الوحدة الكونية والاتحاد بها حتى يعلو على ما في حياة الناس من زيف وما فيها من أقداس سجنوا فيها أنفسهم [بسيط]

غدا أرد هبات الناس للناس	وعن غناهم أستغني بإفلاسي
وأسترد رهونا لي بذمتهم	فقد رهنتم لهم فكري واحساسني
(...) غدا أجوز حدود السمع والبصر	فأدرك المبتدا المكنون في خبري
فلا كواكب إلا كان لي سبل	فيها، ولا تربة إلا بها أثرى
لي في القضاء قضاء والمنون منى	وفي ملاحمة الأقدار لي قدرى ⁽³⁵⁾

وليس بلوغ هذه المرتبة من "ملاحمة الأقدار" رهين حاسة من حواس الانسان ولا هو رهين عضو من أعضائه بل إن مدار الأمر على ما للانسان من احساس متيقظ يتيح له بلوغ الوحدة المفقودة ويتيح له تحديد منزلته من الكون على أساس ما لذلك الاحساس - وهو احساس لا يمكن رده إلى شتات من المكونات التي لا يربط بينها رابط من العلاقات بما حوله ومن حوله، وهي علاقات تعيد إلى الانسان - على كل حال ما افتقده من تآلف وأنسجام مع مختلف عناصر الكون، شريطة أن يروض نفسه ويأخذها بالغوص في عمق أعماق دلالة المصير الانساني، ويتجاوز ما قد يطرأ على فكره من الانطباعات السريعة العابرة، حتى تتحدد منزلته من الكون وفق ما ينشده من استعادة الوحدة الكونية المفقودة واستعادة الانسجام والتآلف اللذين كانا قبل أن يغادر الانسان فردوسه" ويهبط "إلى الأرض". وقد اعتبر نسيب عريضة هذا النشيدان "أول الطريق" في قصيدته الطويلة التي عنوانها "على طريق إرم" "وقد صترها" بتوطئة "عرّف فيها" إرم "بحديث يبدو إلى تشبيه التمثيل أقرب إذ أقام علاقة تماثل بينها وبين عالم الانسان في فجر الحياة أيام كانت تسود" الوحدة

(35) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : الآن، ص.ص. 108 - 109.

الكونية التي أسلفنا الحديث فيها، ونقتصر على بعض الجمل من هذه التوطئة:
 "جاء في أساطير العرب أن" إرم ذات العماد "مدينة عجيبة بناها شَدَّاد بن عاد من
 حجارة الذهب واللؤلؤ والجواهر فكانت فتنة باهرة للعيون (...) ثم أقفرت هذه
 المدينة العجيبة واختفت في الصحراء فهي في مكان محبوب، عامرة بقصورها
 السحرية وكنوزها المباحة ولكن لا وصول إليها (...) أما إرم [التي في القصيدة]
 فهي إرم الروحية، يسير الشاعر مراحل مع قافلته في طلبها، ويصف طريقه مرحلة
 مرحلة، حتى يخيل إليه في الأخير أنه رأى نارها من بعيد⁽³⁶⁾ "وكانت المرحلة
 الأولى" أول الطريق " [مخلع البسيط]

تفتحت أعين الدراري واستيقظت أنفاس الليالي
 وهينمت في الدجى الأماني ورفرفت أجنح الخيال
 (...) فقم بنا يا سمير نفسي نقفو الأماني إلى الكمال

.....

قم نتخذ للمنى جناحا يطير من عالم الحدود
 عسى نرى في السماء دربا نسير فيه ولا نعود
 نؤم خدر الروى ونحظى بما حرمناه في الوجود⁽³⁷⁾

ولعله يحسن بنا أن نشير إلى أن تشبيه العالم الأمثل الذي يتوق إليه الشاعر
 "إرم ذات العماد" ليس حكرا على نسيب عريضة من جماعة الرابطة القلمية، إذ
 أننا نجد كذلك نصا كتبه جبران نثرا بعنوان " : إرم ذات العماد "وقد نشر ضمن:
 "البدائع والطرائف"⁽³⁸⁾، وهو الكتاب الذي نشرته "مكتبة العرب" في مصر سنة
 1923 وجمع فيه الناشر عددا من الفصول والمقالات المنشورة من قبل في "دمعة
 وابتناسمة" و"العواصف" إلى جانب عدد من المقالات التي لم يسبق نشرها في

(36) انظر : نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص. 178.

(37) المصدر ذاته، ص. 179.

(38) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، فصل : إرم ذات العماد، ضمن المجموعة الكاملة، ص.ص. 574 - 593.

كتاب ومنها: إرم ذات العماد⁽³⁹⁾ "وهي معطيات تبين أن نصّ جبران قد كتب دونما شك قبل سنة 1923 ، في حين أن نصّ نسيب عريضة (على طريق إرم) قد كتب سنة 1925 على ما أثبتّه الشاعر آخر نصّه (والحق أن نسيب عريضة قد أثبت في الأغلب الأعمّ تواريخ نصوصه)، وليس غرضنا من هذا أن نبحت مظاهر التأثير والتأثر بقدر ما هو إضافة حجة أخرى تبين لنا أن جماعة الرابطة القلمية كانوا يتداولون عددا من المواضيع ويخوضون في جملة من المسائل والقضايا كانت تشغلهم ممّا جعلها مترددة في نصوصهم وإن بأشكال مختلفة وصيغ متباينة، فلئن اقتصر نصّ عريضة على مراحل الطريق إلى إرم وصعوباته وأهواله وما تخلله من أمل غب حيرة أو من يقين بعد شك، فإن نصّ جبران قد جاء على هيئة مسرحية قدّم لها جبران بتوطئة عرّف فيها هذه المدينة العجيبة ثم حدد ما اعتبره "أشخاص الرواية" ومكانها وزمانها، فإذا "إرم ذات العماد" موضوع حديث يدور بين ثلاث شخصيات تتولى إحداها (وهي آمنة العلوية، وقد بلغت تلك المدينة بعد تجربة روحية مضنية) وصف الطريق إليها ومراحله، فكان في حديثها ما يبيّن منطلق الطريق ومراحله ومنعرجاته فيكتشف القارئ حينئذ أن منطلق الطريق هو ما في النفس من الشوق إلى الحقيقة الكلية حتى تدرك "الوحدة الكونية": "يستطيع كل إنسان أن يتشوق ثم يتشوق حتى ينزع الشوق نقاب الظواهر عن بصره فيشاهد إذ ذاك ذاته ومن ير ذاته ير جوهر الحياة المجرد⁽⁴⁰⁾"، ولن يكون نزع نقاب الظواهر إلّا لمن كان قادرا على أن يتخلّى عن الحقائق الظاهرة التي تدركها الحواس، وأن يتعلّم الانصات بأذن أذنه والابصار بعين عينه والنظر في أعماق أعماقه، ومن توصل إلى هذه المرتبة رأى "العالم بكلياته وجزئياته وخبر ما فيه من النواميس وعلم ما يلزمه من الذرائع وفهم ما يتلمسه من المحجّات (...) [لأنّ] كلّ ما في الوجود موجود في باطنه، وليس هناك من حدّ فاصل بين أقرب الأشياء وأقصاها أوبين أعلاها وأخفضها أوبين أصغرها وأعظمها"⁽⁴¹⁾.

(39) انظر المقدمة التي وضعها نعيمة للمجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية، ص. 28.

(40) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 585.

(41) المصدر السابق، ص. ص. 484 - 485، وهذه الجملة في أصلها في ضمير المخاطب المفرد، عدلنا بها إلى الغائب المفرد لمناسبة السياق.

فلا مندوحة- إذن لمن رام أن يستعيد ما فقدته الانسان من انصهار في " القوة الكلية الشاملة السرمديّة " على حد تعبير نعيمة⁽⁴²⁾، من أن يخوض غمار تلك التجربة التي خاضتها أمانة العلوية في " إرم ذات العماد " التي كتبها جبران، وهي تجربة تبين عن الطريق التي يستعيد بها الانسان إنسانيته فيبني العالم المنشود على أنقاض هذا العالم المعيش الذي حجبت فيه الأعراض الجواهر، ولا سبيل إلى ذلك إلا بتعويض الظاهر بالباطن والبادي بالخفي والواقع بالخيال القادر على أن يفتح أبوابا ما كانت لتخطر في الأذهان التي ظلت حبيسة المواضع والشرائع والأعراف، ذلك أنه الأصل الذي ينبع منه وعي الانسان بوجوب استعادة منزلته في الكون، ولسنا نقصد بالخيال سوى تلك القوة العظيمة الخلاّبة القادرة على نحت ملامح الوجود وفق ما تتصوره من الهيئة حتى أن بعض المناقحين عن هذه الرؤية ذهب إلى حدّ القول إنه " لو كان لخيالنا من القوة ما يسعفه، لاستطعنا أن نغيّر مظهر جسدنا الخارجي وشكله تغييرا تامّا، مثلما نحن نغيّر قسّمات وجهنا وتعبيرها تغييرا يعكس الشكل الذي تطبعه عليها الروح بفعل الخيال والارادة "⁽⁴³⁾.

إننا- إذا ما عدنا إلى نص جبران في إرم ذات العماد، وجدنا الحاحا من أمانة العلوية على أن يغمض الانسان عينيه حتى يرى، فإذا أقبلت هي تتحدث عن إرم، أقبلت على ذلك وقد أغمضت عينها، وإذا سنّلت عن الطريق الى إرم أمرت محدّثها بأن يغمض عينيه، وما ذاك منها- فيما نفقّر -إلا إشارة إلى أن الابصار بالعين يحجب الحقائق ويعطلّ الابصار بالبصيرة والغوص في الباطن والابحار في الخيال استجلاء للحقيقة الكلية وسعيا إلى الاتحاد بعناصر الكون، ولعل هذا مما يجيز لنا القول إن الخيال يغدو البعد الأساسي- الذي يفضل كل بعد عند تقدير الأمور وتعرّف جواهرها وترك أعراضها، لصلته بالروح ولعلاقته بالباطن ولقدرته على ربط ما انصرم من العلاقة بين الانسان و" القوة الكلية السرمديّة الشاملة"، ثم إننا إذا ما تركنا نص جبران وجدنا نعيمة يصدر مجموعته الشعرية الوحيدة : " همس الجفون " بنص شعري اختار له عنوان " أغمض جفونك

(42) انظر مقدمة نعيمة للمجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية، ص.29.

(43) Alexandre KOYRE, *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVIe siècle* allemand - (43 Paris, A. Colin, 1955, pp.59; cité par Gusdorf, *L'homme romantique* - op. cit, p.337.

تبصر"، وهو نصّ كتبه سنة 1924 على ما ذكره هو نفسه، ولا شكّ في أن تقديم هذا النصّ على غيره من النصوص التي كتبت قبله- إذ من المعلوم أن نصوص نعيمة الشعرية الأولى تعود إلى سنة 1917، دليل على ما يوليه صاحبه من المنزلة حتى يمكن لنا القول إنه يجعل منه دستور حياته وشعار مسيرته ودليل موقفه من الحياة والكون [مجثث]:

إذا سـماوك يوماً تحببت بالغيوم
أغمض جفونك تبصر خلف الغيوم نجوم

.....

والأرض حولك إمسا توشحت بالثلوج
أغمض جفونك تبصر تحت الثلوج مروج (44)

فليس إغماض الجفنين- في وجه من الوجوه- سوى اسدال ستار على عالم الواقع الزائف، العالم الذي تحكمه قيم تزيد الانسان ابتعادا عن الحقيقة الكلية وانفصالا عن الوحدة الكونية، وليس إغماض الجفنين أيضا إلا اقبالا على النظر بالبعيرة وإيحارا في لجج النفس وتوقا إلى تجاوز المنزلة التي تجعل الانسان رهين محبس الحواس وقد درّبها العقل وعودها، على مر العصور، على ألا تدرك إلا ما كان هو قادرا على تميّطه وصبه في قوالبه الجاهزة، فتراجعت سائر ملكات الانسان حتى تعطل بعضها ووهنت فيه القوى التي كانت تكفل له الانصات لصوت الكائنات، وذوت شعلة الحلم وخبت نار الرؤى بعد أن كانت الرؤى ملاذاً تتدخل فيه الأحلام والحقائق .

ذلك هو- فيما نقدر -الاطار الفكري الذي يمكن أن ننزل فيه" اغماض الجفنين "حتى ينتفى عنا ما قد يساورنا من ضئيل شك في أن الرؤية التي كان يصدر عنها جماعة الرابطة القلمية رؤية تدفع عنها ما سلم به الناس وقنعوا به، وتدحض ما زينه العقل وسدنته المواضيع والشرائع والأعراف وتتشد ما في

(44) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص. 9.

الكون من " قوة كلية شاملة سرمدية " كان بينها وبين الانسان في فجر الحياة تراشح حتى يستطيع الانسان- إذا استعاد انتلافه مع الكون وانسجامة مع عناصره- أن يعود إلى حضن حقيقة لا ترد الأشياء إلى جزئياتها فتقضي على ما بين مكوناتها من لحمة وتفسد على الانسان وجوده بفصله عن " الوحدة الكونية " بل هي حقيقة ترد الانسان إلى ما تشاق إليه روحه من صميم الوجود، فيظفر بالاتحاد بالكون وعناصره بعيدًا عن نار الحيرة واضطرام الشك واحتدام القلق .

الفصل الثاني زاد الرحلة

قد نتساءل عن الدافع الذي ولد هذا الاحاح على نحت ملامح عالم بديل يفضل عالم الواقع، غير أن تساؤلنا تخف حدته إن ذكرنا أن القضية على صلة بتصور الرومنطيين الانسان ومنزلته من الكون كما أسلفنا القول: إنه، عندهم، مثل سائر المخلوقات رمز الخالق وصورة منه، ولكنه يختلف عن تلك المخلوقات بما يحتله من مرتبة تجعله أرقى منها جميعا حتى صارت تتجلى فيه وتجتمع مختلف صفات "القوة الكلية الشاملة السرمدية"، خاصة أنه متميز بالروح، وهي خالدة، ثم إنها بصفتها تلك تقوم شاهدا على الشبه بين الانسان والخالق .

ولما كانت منزلة الانسان- في أصل وجوده -على ما ذكرنا من الجمع بين مختلف مظاهر الطبيعة جمعا يجعل من الانسان حاملا تاريخ الخليقة برمته وتاريخ العالم أجمع، وجب أن تتجه همته إلى استرجاع تلك المنزلة، غير أن استرجاعه منزلته يقتضي منه تصوّر ها ورسمها في خياله حتى ينطلق في مغامرته العظيمة، ذلك أن الانسان- على حد قول هردر HERDER (1744-1803) "لا يدرك الأشياء ولا يفقه كنهها إلا انطلاقا من ذاته، ولا يحس بها إلا انطلاقا من احساسه"⁽⁴⁵⁾، فيضطلع خياله في ذلك بدور أساسي يجعل الانسان الأساس الذي تركز عليه مظاهر التماثل التي تقوم عليها المعرفة والنقطة التي تُرد إليها مختلف الحقائق، وقد التفت إيليا أبو ماضي إلى هذه المسألة الدقيقة في نصّ تعرّض فيه إلى ما يعنيه الناس ويقصدونه أو ما يعتقدونه ويتصورونه عند ذكرهم السماء (ويقصد الجنة، على ما هو شائع معروف لدى المسيحيين)، فاذا هي تتخذ صورةا شتى متباينة، بحسب من يتصورها ويرسمها في خياله، وإذا للراعي "سماؤه" وللام الثكلى "سماؤها" وللمظلوم "سماؤه" الخ...، وينهي نصه بقوله [خفيف]

(45) نفلا عن : G.Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p, 332.

كل قلب له السماء الذي يهوى وإن شئت كل قلب سماء
 صور في نفوسنا كائنات ترتديها الأفعال والأشياء
 رب شيء كالجواهر الفرد فذ عدته الأغراض والأهواء
 كل ما تقصر المدارك عنه كائن مثلما الظنون تشاء⁽⁴⁶⁾

فكيفما كان الخيال كان تصوّر ما تتشده النفس، وكلّما ازداد أفق الخيال اتّساعاً تعلّقت همّة صاحبه بما لم يخطر على بال من هو أضيّق خيالاً منه، واستطاع، بفعل خياله الخلاق، أن يعانق المطلق وأن يطمح إلى ملامسة ذرى الوحدة الكونيّة، فإذا ذكرنا أن جبران وأصحابه كانوا جاذبين في سعيهم إلى تجاوز الحيرة الممضة والشك المضني والقلق العاصف بأنفسهم، وكانت وسيلتهم في ذلك -على ما بيّنا- أن يركبوا أجنحة الخيال تعرج بهم إلى "دنيا الكمال" حتّى يستبدلوا القطيعة بالألفة، أدركنا أن مطلبهم هذا ينخرط في صلب رؤيتهم انخراطاً ويتنزل من منظومتهم الفكرية منزلة عظيمة القدر، وأدركنا أن لا شطط فيما كانوا يرومونه من تأسيس عالم بديل تتحقّق فيه الوحدة المنشودة وتعود فيه للإنسان إنسانيته السليبة باستعادته ملكة الرؤيا التي تمكنه من الالتحام من جديد بمختلف عناصر الكون فيغدو قادراً على الاستجابة لمؤثراتها المختلفة في ضرب من الترشح لا ينفصم، ويغدو على وعي بأنه ابن الكون الأرحب وبأنه على انسجام تامّ مع كافة المخلوقات، عظيمها وحقيرها، جليّها وخفيّها، إذ هي جميعاً مظاهر تتجلّى فيها الوحدة الكونيّة، فلئن احتجبت مثل هذه الحقائق عن أنظار الناس العاديين الذين يمشون في الأرض بأبصار لا ترى إلاّ الظواهر المادية الزائفة، وببصائر لا تتفتح لها مغاليق أسرار الكون، فإن الشاعر قادر على أن يسمع رنة الأفلاك وأن يدرك -بما له من نفاذ البصيرة وقوة الرؤيا سرّاً تناغم الكون وأنسجامه وقد سمع أنغامه بأذن أذنه، ووقف على جليلة أمره بعين عينه، فرأى ما بين الكائنات والمخلوقات والأشياء من الروابط التي تجعل العالم من حوله، على حدّ تعبير وليم بليك "عالم

(46) إيليا أبو ماضي، الديوان، ص. 96، وشبيه بهذا النص نص له آخر بعنوان : الغبطة فكرة، (والفكرة هنا بمعنى الخاطرة تمرّ بالخيال)، انظر ص.ص. 451 - 453 من الديوان.

الخلود (...) ، عالما سرمديا لا يحده حدٌ، فيه تحيا الحقائق الخالدة التي نرى انعكاسها الباهت في عالم الوجود الحقيقي الزائل " (47).

فليس من شك - إذن في أن خيال الشاعر ورواه وقدرته على أن يتبين بحدسه وبإحساسه القوي انسجام عناصر الكون، أمور تجعل منه انسانا ذا طاقة غير عادية تمكنه من تجاوز الظواهر الزائفة وإدراك ما يكمن وراءها من قوى تسيّر الحياة على أساس من الوحدة الكلية التي تتجلى في الطبيعة على ما هو شائع لدى الرومنطقيين على وجه العموم، ذلك أن الطبيعة كائن حي جامع لمختلف مظاهر الحياة متجدد بتجدد العناصر على مر الأزمنة، ولكن لا يمكن أن نفق سرها إذا ما ظللنا ننظر إليها على أنها شتات من المكونات الزائلة والجزئيات التي لا رابط بينها، لأن كل عنصر من عناصرها لا يتخذ معناه إلا في علاقته بسائر العناصر المحيطة به في المكان، أو المتعاقبة في الزمان، المنبئة بتجدد الحياة الكلية، إذ أن " الحكمة السرمدية لم تخلق شيئا باطلا تحت الشمس " (48).

فالوحدة الكونية والانسجام بين عناصر الوجود غاية من الغايات التي كان الرومنطيقيون يسعون إلى تحقيقها، لأن تحقق تلك الغاية مما يؤدي إلى أن تعود الحياة إلى ما كانت عليه في فجرها الأول من الانتلاف، وأن يعود الإنسان إلى ما كان عليه من الاتحاد بالمطلق، وقد كان الرومنطيقيون يرون أن الحياة، إن تركت دون أن يفسد الإنسان مسارها بما استنته من السنن التي زاعت به واضلته عن سواء السبيل، وسجنته في بوتقة من المفاهيم الضيقة، لا بد بالغة غايتها تلك، غير أنه ليس بوسع الإنسان أن يتركها تتخذ مسارها الطبيعي إلا إذا استرجع هو نفسه طبيعته الأولى، وتخلّى عما يمليه عليه عقله القاصر عن الاحاطة بالحقائق التي تخرج عن أنماطه ونماذجها الجاهزة، وبذلك نرى أن تلمس سبيل الوحدة الكونية ونشدانها قاعدة من القواعد الأساسية في رؤية الرومنطقيين الكون، وهي قاعدة يكمن مصدرها الأول في التجربة الذاتية الباطنية، وهي تجربة على علاقة متينة

W. Blake, A vision of the last Judgement , (fragments), 1810, in: W. Blake, - (47) 47complete writings, edited by Geoffrey Keynes, oxford Univ. Press, 1979, p.606.

(48) جبران خليل جبران، دعمة وإبشامة، فصل : صوت الشاعر، ضمن المجموعة الكاملة - ص. 345.

بالتجربة الدينية، بل بالتجربة الصوفية على وجه الخصوص وإن اختلفت الديانات وتعددت المذاهب وتباينت "المشارب"، ذلك أنها تجربة تنطلق من السعي إلى الاتحاد بالخالق والحلول في ذاته بعد أن أقصى الإنسان عن الذات المطلقة بسبب زيغهِ وضلاله، كما أنها تجربة يروم المرید منها أن يبين أنه تربطه بالكون من حوله وبمختلف عناصره وشيجة لا تتفصم، إذ ليست الكائنات جميعاً إلا دليلاً على وحدة الكون وتكامل عناصره وإن بدا بينها للعين الحسيرة، تناقض وتقابل : [رمل مجزوء فمنهوك] :

كَحَلَّ اللَّهُمَّ عَيْنِي بِشِعَاعٍ مِنْ ضِيَاكَ
كَيْ تَرَاكَ

فِي جَمِيعِ الْخَلْقِ فِي دُودِ الْقَبُورِ
فِي نَسُورِ الْجَوِّ فِي مَوْجِ الْبَحَارِ
فِي صَهَارِجِ الْبَرَارِي فِي الزَّهْرِ
فِي الْكَلَا فِي التَّبَرِّ فِي رَمَلِ الْقَفَارِ (49)

وإذا ما وجدنا رؤية الرومنطيقيين قريبة من الرؤية الصوفية حتى تكاد تختلط بها أحياناً، فهذا راجع إلى جملة من المؤثرات، لعله يحسن أن نذكر بعضها : لا شك في أن مدار القضية الأساسي يعود إلى تساؤل الإنسان عن منزلته من الكون وقد وجد نفسه أمام مشهدٍ هو طرف فيه، وألقى نفسه مؤثراً فيه متأثراً به فلا مجال لنكرانه ولا مندوحة من مساعلته مساعلة قد تتخذ مسار التشريح والتشقيق والنظر في مختلف المكونات نظراً لفصل بينها ويعتبر كلا منها كائناً مستقلاً بذاته، أو مسار النظر الكلّي الذي يذهب إلى أن تجزئه "الروح" -على سبيل المثال- ونشرحها والبحث في مكوناتها الدنيا لا يمكن البتة من إدراك جوهرها، وما يصحّ في الروح يصحّ أيضاً في مختلف عناصر الكون، فلا يكفي النظر فيها منفصلة بعضها عن بعض لمعرفة كنهها ولا لإدراك الكيفية التي صارت بها جوهر الكون، ثم إن

(49) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : ابتهالات، ص. 35.

تجزئة الروح تؤدي إلى تصنيف مكوناتها وإلغاء منزلتها المتميزة من وجودنا، كما تؤدي إلى القضاء على ما فيها من مجاهل ولجج ينبغي الغوص فيها حتى نفهم أنفسنا ونفهم الكون من حولنا، لا في ظواهره الزائفة الزائلة بل في مكوناته وجواهره الأبقى. وقد كان طرح القضية على هذا الشكل سائدا في الرؤية التي سادت عصر النهضة الأوروبي (بداية من القرن الخامس عشر) وهي رؤية أفضى بها نظرها إلى اعتبار الانسان "نموذجاً" مصغراً من الكون، فيه ما في الكون من وحدة وتناغم وانسجام، وأن معرفة الانسان نفسه تؤدي به إلى معرفة الكون من حوله، لما بين الانسان والكون من تماثل، ولعلنا في غير حاجة إلى التذكير بأن مثل هذه التصورات لا يقبلها الذين "لا إمام [لهم] سوى العقل"، رغم أنها تصورات قد غدت كالعقيدة لدى عدد من الذين ظلت منزلة الانسان من الكون معظلة تقض مضجعهم خاصة أنهم لم يتوصلوا إلى استكناه جوهر الانسان ومعنى وجوده فاستبدت بهم الحيرة وأبعد بهم القلق في مهاوي الشك والتسأل، وقد أيقنوا أنهم إلى مصير لا يعلمون خفاياه وأنهم جعلوا من همهم أن يدركوا بعض أسرارهم فلم يفلحوا إلا قليلاً، وظل يخامرهم كالحسد بأن وجودهم منصهر في تدفق الحياة الكونية، وهو ما يجعل اليقين ينصرف عن المسلمات المنطقية ليستبدلها بضرب من الايمان العميق الجارف، و"في ذلك الايمان تلتقي الثورة العارمة بالتواضع الصوفي الجَم"، إذ أن مطامح الرومنطقي الجامحة التي تجعل منه نبياً غير بعيد عن منزلة الخالق المطلق، هي أقرب إلى اسلام قياد النفس إلى الدين وتمجيد الخالق منها إلى جمود الروح الذي يطبع العلم التجريبي⁽⁵⁰⁾ وتلك هي الطريق إلى التجربة الباطنية التي قادت خطى الرومنطقيين ومهدت لهم أن يخوضوا غمار إحياء عدد من النماذج الأصلية مثل الوحدة الكونية وروح الكون، وابتداع نماذج أصلية جديدة مثل الليل الناظر بألف عين إلى أعماق الحياة، المصغي بألف أذن إلى أنة الموت والعدم⁽⁵¹⁾ "أولالوعي معبد مساعلة المطلق ومناجاته، والحلم مسرح تحول المشاهد وانقلابها رموزاً ذات دلالات تخرق المألوف.

(50) A.Béguin l'âme romantique et le rêve, op.cit, p. 49.

(51) جبران خليل جبران، العواصف، فصل : أيها الليل، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 382.

غير أنه ينبغي ألا يفوتنا أن نشير إلى أن جملة من التيارات الفكرية قد أسهمت في ظهور هذا المنزع الذي يروم النظر إلى الكون على غير الأساس المنطقي وتعود هذه المؤثرات إلى "الافلاطونية الجديدة" التي كانت سائدة أيام النهضة الإيطالية والألمانية منذ القرن السادس عشر،⁽⁵²⁾ وقد انبنى عليها جانب من الآراء التي أصبحت فيما بعد دعامة الرؤية الرومنطيقية منها أن الكون كائن يعج حياة، وأن له روحا، ومن ثم فإن بين الكائنات والكون تماثلا، إذ ما هي إلا "فيض" من الروح المطلق (وقد ذكر نعيمة في بعض نصوصه، أن نفسه "فيض من إله"⁽⁵³⁾) وهو ما يقيم تيارا من الانسجام والاتلاف بين مختلف مظاهر الحياة،⁽⁵⁴⁾ ويجيز القول بأن المعرفة تتم عبر التأمل الباطني والتجربة النفسية الباطنية، وتلك هي الوسيلة التي ندرك بها العالم من حولنا وندرك حقيقته وجوهره، وهي حقيقة تكشف لنا أن أساسها هو التماثل الذي يجعل مختلف الكائنات ترتبط بالخالق على أساس أنها ترمز له وتشير إليه وتؤدي إلى سبيل الايمان به وتبعث الشوق إلى الحلول فيه، وقد كتب "الأرقش"، بطل نعيمة، في بعض مذكراته يقول: "نور الثقاب ونور الغاز ونور الكهرباء ونور الشمس نور واحد ومصدر واحد؛ تبارك النور الذي منه كل نور، والذي لا تغشاه ظلمة قط، وإن في داخلي لجذوة من ينبوعك أيها النور الذي لا يخبو، وما أشد شوقي إليك وإلى الفناء فيك"⁽⁵⁵⁾.

وليس ذلك الشوق الذي يعتل في نفس الانسان سوى شوق إلى منزلة الانسان الأولى، قبل أن "يهبط" إلى الأرض فتطغى على روحه الرغبات المادية وتتسبه ما كان عليه من سعادة في جنته المفقودة، وليس ذلك الشوق سوى ما بقي

(52) A.Béguin l'âme romantique et le rêve, op.cit, p. 50.

(53) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد: من أنت يا نفسي، ص. 21.

(54) يذهب البير بيغين (A.Béguin) في كتابه الذي ذكرنا إلى أن الإيمان بوجود مثل هذا التيار هو ما يفسر اعتقاد جميع مفكري عصر النهضة الأوروبي في السحر، إذ أنه ما من حركة وما من عمل إلا كان لهما أثر في الخليقة بأجمعها، وهو أيضا ما يفسر أن التتجيم كان جزءا من منظومة أولئك المفكرين، إذ أن التماثل الأساسي الموجود بين الطبيعة والإنسان يؤدي إلى أن نقبل، دونما عجب، القول بأن مصير كل إنسان مرتبط بمسار النجوم والكواكب، انظر، A.Béguin l'âme romantique et le rêve, op.cit, p. 50.

(55) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، ص. 41.

للإنسان من ذكريات غامضة عن طفولته في فجر الحياة، وهي ذكريات عليه أن يعمل على إحيائها وعلى تأجيح ما تبعته فيه من حنين حتى يعانق من جديد الوحدة الكونية، وهو بمعاينة الوحدة الكونية يعيد إلى الكون ما افتقده من نظام وأنسجام وتآلف، إذ ليس من سبب يفسر - في تقديرهم - القضاء على التناغم والائتلاف اللذين كانا يسودان الكون إلا أن يكون ذنباً اقترفه الإنسان فأقصاه عنهما، ولذلك نراهم يقرنون مسار الكون نحو استعادة الوحدة المفقودة بتكفير الإنسان عن ذنبه الأول، ذلك الذنب الذي أورث الإنسان انفصالاً عن الحقيقة المطلقة والذات العليا، فما من شك في أن رجوع الإنسان إلى فردوسه المفقود مواز لاسترجاع علاقته بالطبيعة واتحاده من جديد بمسارها وقرن سيرورته بسيرورتها وتركه ما سنّ من الأعراف والمواضعات التي أبعدته عن حضنها وحجبت عنه حقائقها وهذا ما جعل "الأرقش"، بطل نعيمة، يكتب في بعض مذكراته: "ليس الإنسان كما هو اليوم سلطان الطبيعة، ولكنه معدّ لأن يصبح يوماً ما سيد الطبيعة، وما الطبيعة في الواقع سوى مرآة الإنسان، فالغازها وأسرارها (...) ليست سوى انعكاسات ألغازه وأسراره (...) كما يكون الإنسان تكون الطبيعة من حوله (...) لذلك فمفتاح الطبيعة ليس في الطبيعة عينها بل في الإنسان نفسه، وذلك المفتاح هو المعرفة" (56).

فلا بدّ - في نظرهم - من أن يقوم بين الإنسان والطبيعة توافق أساسي وانسجام كليّ، فما الإنسان سوى مظهر من مظاهرها، وإن نسي ذلك أوتأساه، ولا سبيل إلى معرفة ذاته وإدراك ما خفي من شعاب نفسه إلا إذا استعاد منزلته منها ويزداد هذا الشعور إلحاحاً وتشدّد الحاجة إلى تبين المنزلة الحق إذا ما ترعرع يقين الإنسان وترجرت القيم التي يركن إليها ويرأها سنداً في وجوده وقد مرجعه الذي به يقيس ما يطرأ على حياته من اطوار، (وهي حال جبران وأصحابه في مهجرهم كما أسلفنا الحديث عند تعرّضنا لما كانوا يحسون به من غربة تتمّ عن فقدان المرجعية) فلا عجب من أن نرى الطبيعة ملاذ الرومنطيقيين عموماً - وجماعة الرابطة على نهجهم في هذا أيضاً فهي التي تحتضنهم كلّما ادهمت أمامهم السبل واشتبهت المسالك، فهذا أبو ماضي - تمثيلاً - تسأله صاحبتة (أو نفسه) عن مذهبه وعن الدين

(56) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، ص. 78.

الذي اعتنق وعن الكتاب الذي اتَّخذه دستوراً في حياته فاذا به يقف على حقيقة رهيبة، وهي أن الأخذ بما استته الناس لم يزد له إلا شقاء وغرقاً في ثنائيات ضدية أبعدته عن طبيعته الأولى وأنسته فردوسه المفقود وأقامت بينه وبين بعض الناس عداوة لا مبرر لها، بل إن تلك الأعراف قد أوهمته أنها قائمة على قيم منتظمة انتظاماً لا خلل فيه [طويل] :

تتلمذت للانسان في الدهر حقبة	فلقنني غيّا وعلمني جهلا
نهاني عن قتل النفوس وعندما	رأى غرة مني تعلم بي القتلا
وحم إليّ الرقّ ثم استرقني	وصور ظلما فيه تمجيد العدا
وكاد يريني الاثم في كل ما أرى	وكل نظام غير ما سن مختلا
فصار الوري عندي عدواً وصاحباً	وأفسهم نصفين علياء أوسفلي ⁽⁵⁷⁾

غير أن أبا ماضي قد تبين أن تلك السبيل لا تقود إلى الفلاح، فأعرض عنها وقد انفضح له ما فيها من قصور وتشويه للواقع وصرف للنظر الشاعر عن جوهر الأمور وفساد تحقيقه للكون، ولهذا نراه قد استبدل تلك الرؤية بما تمليه عليه الطبيعة وما توحى به إليه مختلف الكائنات فيها بعد أن أطلال النظر فيها وأجال حتى توصل إلى فهم ما تتطوي عليه من أسرار فهما أعاد إليه الشوق إلى الوحدة الكونية [طويل] :

وصار نببي كل ما يطلق العقلا	وصار كتابي الكون لا صحف تتلى
فدينني كدين الروض يعبق بالشذى	ولو لم يكن فيه سوى اللص منسلا
(...) ودينني الذي اختار الغدير لنفسه	ويا حسن ما اختار الغدير وما أحلى
(...) ودينني كدين الشهب تبدو لعاشق	وقال، وفيها ما يحب وما يقلى
(...) وإن لم أكن كالروض والنجم والحيا	فحسبي اعتقادي أن خطتها المثلى
(...) فيا لك دنيا حسنها بعض قبحها	ويا لك كونا قد حوى بعضه الكلا ⁽⁵⁸⁾

(57) إيليا أبو ماضي، الديوان، قصيد : كتابي، ص. 598.

(58) المصدر السابق/ ص.ص. 599 - 601.

إن هذا النصّ . وإن اقتصرنا منه على بضعة أبيات - يبيّن بما لا يدع مجالا للشكّ في أن شعراء الرابطة القلمية كانوا على نهج الرومنطقيين في رؤيتهم الكون وجوهره والسبيل إلى استعادة الانسان منزلته منه، كما كانوا على نهج الرومنطقيين أيضا في اعتبارهم الانسان ابن الطبيعة واعتباره صورة منها يحمل في ذاته خصائصها وانتظامها وتنظيمها، وأنه جزء منها لا يفصله عنها فاصل، فيه تتجلى حياتها وفيها يفقه معنى وجوده، ويدرك سرّ سيرورته، وهي سيرورة ليس الموت فيها سوى مرحلة تفتح لروحه طريق الأبدية ومعانقة "الحياة الكلية" التي تتجلى فيها الوحدة الكونية [مقارب] :

هلمي، هلمي نحى القبور⁵⁹ ونمتصّ منها رحيق الدهور
عسانا إذا ما رأينا عظاما يفتّق منها الربيع الزهور
عرفنا بأن الفناء بقاء وأن الحياة قبور تدور⁽⁵⁹⁾

أليس في هذه الابيات- ما يبيّن لنا أن حياة الانسان مماثلة لحياة الطبيعة في دورانها الذي لا يعرف توقفا وأن "العود الأبدى" الذي يمثل خصيصة أساسية من خصائص حياة الطبيعة هو أيضا خصيصة من خصائص حياة الانسان، وهذا ما جعلنا نلحّ على التوافق الذي كان جبران وأصحابه يرونه بين حياة الطبيعة وهي المثل الأعلى للحياة، وحياة الانسان، وهي أنموذجها الذي يسير مسارها ويعكس كل مظهر من مظاهره دلالاتها ويبين عن حكمتها واحتوائها المعرفة الكلية والحقيقة المطلقة .

(59) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : قبور تدور، ص. 68. وانظر أيضا : رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيد : غروب شمس الحياة، ص. 80، وجبران خليل جبران، دمة وابتهامة، فصل نشيد الإنسان، المجموعة الكاملة، ص. 343، والبدائع والطرائف، قصيد : يا نفس، المجموعة الكاملة، ص. 598، ونسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : على طريق إرم، الجزء الأول : في القفر الأعظم، ص. 187.

ثم إن في ما قلنا ما يجعلنا نعرّج على قضية أخرى نراها مهمة في هذا السياق، وهي علاقة الرومنطيقية بمبادئ الثيو صوفية : فمن المعلوم أن نعيمة قد أشار في سيرته الذاتية «سبعون» في جزئها الثاني الذي خصصه للفترة التي، قضاهها بالمهجر الأمريكي، إلى أنه كان منشغلاً بصوت في داخله ما انفك يسأله "عن الحياة ومعناها والموت وما بعده وعن الكون العجيب الشاسع اللامتناهي والغاية من وجوده بكل ما فيه من أنواع لا تحصى ولا تستقرّ على حال "وإلى أنه قد تعرّف في تلك الظروف شاباً اسكتلندياً سكن وإياه غرفة اكتريهاها غير بعيد عن الجامعة، وكان الشاب يتردد على اجتماعات "الجمعية الثيوصوفية"⁽⁶⁰⁾ وحينما سأله نعيمة عن مبادئها أجاب : "أهمها التقمص وميزان الثواب والعقاب "أما التقمص فمعناه "أن كل من يموت يعود بعد فترة من الزمن فيولد من جديد كما تفعل الحبة بالتمام" وأما ميزان الثواب والعقاب فهو نظام يقضي بأن يحصد الإنسان مثملاً يزرع حتى "يدرك زارع الشر خطأه فيزرع الخير، وذلك لا يكون له إلاّ بالاختبار ولادة بعد ولادة" وحينما قال نعيمة لصاحبه : "فما بالي لا أذكر شيئاً من حياتي السابقة؟" قال " : وكيف تذكرها وبينك وبينها وهدة الموت؟ إنك تنام ليلاً ثم تفيق فلا تذكر إلاّ القليل القليل من أحلامك، وقد لا تذكر منها شيئاً، فكيف بك تنام نوم الموت وتنتقل من جسد إلى جسد ومن حال إلى حال "وتبسّط صاحب نعيمة في تفسير أسس الجمعية ومبادئها، فوجد نعيمة فيها ضالته، وكتب يقول : " رحت أفسّر حياتي والحياة إجمالاً على ضوء تلك العقيدة فحسبني منها أنها ردت إليّ إيماني درة شاملة منظمة عادلة محبة لا محاباة في نظامها ولا زيف، وأنها عوضتني عن فكرة "الخطيئة الجدية" و"الدينونة الرهيبة" فكرة الخلاص بجهودي الخاصة وذلك عن طريق التجربة المؤدية إلى المعرفة (...) ولأن تلك المعرفة يستحيل بلوغها في

(60) الجمعية الثيوصوفية جمعية أسسها هنري ستيل أولكوت (Henry Steel Olcott) 1907-1832 وهيلينا بتروفنا بلافاسكي (Helena Petrovna Blavatski) 1891-1831 بالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1975، ثم انتقلا إلى الهند لنشر دعوتها القائمة على السعي إلى التقدير الباطني للكون وعلى التأويل وفهم ظواهر الطبيعة في علاقتها بالمطلق وفي دلالاتها على الوحدة الكونية، وقد كتبت بلافاسكي كتابين بيبت فيهما نظرياتها فكانتا دستور الجمعية الثيوصوفية وهما : "إيزيس سافرة" 1877 (Isis dévoilée)، والنظرية السرية 1888 (La Doctrine secrète)، انظر الموسوعة الكونية Encyclopaedia Uninersalis, T22, p.500.

خلال عمر واحد مهما طال، فالعقيدة قد جعلت العمر حركة موصولة تتخللها فترات انتقال من جسد إلى جسد ومن حال إلى حال وهي الفترات التي ندعوها الموت⁽⁶¹⁾ ولا شك في أن نعمة قد أدرك أنه يصعب الأخذ بمثل هذه النظرية لتطلبها نصيباً وافرًا من "اللامعقول" ومن نبذ ما توصل إليه العلم من نتائج ولذلك نراه يعقب في نهاية خوضه في تلك المبادئ بقوله: "وأَيُّ بأس على العقيدة في أن العلم لا يقرّها؟ وماذا يعرف العلم؟ إنه لا يزال في أول طريقه من درس المحسوسات، وفي كل يوم له افتراضات جديدة تمحو افتراضات قديمة، وهنالك مجاهل كثيرة في نفس الانسان يتحاشى العلم اقتحامها، لانه وقد نقيّد بالاختبار الحسي، ليست له الوسائل لاقتحامها ولا هو يستطيع تشريحها في أي من مختبراته⁽⁶²⁾" ويقرّر نعمة آخر الأمر قائلاً: "إن يكن للعالم مختبره فنفسي هي مختبري، وإن أمضى العالم في مختبره بضع ساعات من يومه، فنفسي معي في الليل والنهار (...) وخلاصة القول إن عقيدة تكرّر الاختبار بتكرّر الأعمار بغية المعرفة الكاملة والحرية المثلى باتت الركيزة الكبرى التي تقوم عليها فلسفة حياتي من بعد تلك المصادفة التي جمعتني برفيقي الاسكتلندي (...) وأوغلت بعدئذ في درس التعاليم الباطنية منذ أقدم العصور وفي درس الديانات السماوية وغير السماوية فأدهشني ما بينها من تقارب في الهدف والوسيلة على بعد الشقة في الزمان والمكان (...) إنها لدنيا تحفل بالشوق إلى الحقيقة وإلى كشف الوسائل التي تمكّن الانسان من بلوغها كيما يخلص بها من ربة الجهل والألم والموت، ولا ضير عليها أن تكون غير الوسائل التي يعتمدها العلم، بل قد تكون هي الطريق الأقرب إلى الهدف من تلك التي يسير عليها العلم"⁽⁶³⁾.

لم يكن غرضنا من الاحالة على نعمة وذكر تلك المقتطفات من سيرته الذاتية أن يذهب بنا القول إلى اعتبار صاحبنا فاتح هذا الباب في العلاقة بين الرومنطيقية والثيوصوفية، بل كان همتنا بيان أن نعمة وبعض صحبه قد كانوا

(61) ميخائيل نعمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص.ص. 44 - 46.

(62) المصدر ذاته، ص. 47.

(63) المصدر ذاته، ص.ص. 47 - 48.

على مذهب عدد غير قليل من الرومنطيين في هذا السعي إلى إدراك أسرار الكون وحقائقه عبر المعرفة الباطنية وإلى الاتحاد بالقوة الكلية الشاملة السرمدية، واستكناه جوهرها عبر النظر في علاقتها بالكون وبالإنسان .

ولعله ليس من همنا أن نتوقف عند أصل اللفظ وتاريخ دلالاته وأطوار ذلك التاريخ⁽⁶⁴⁾، ولكن يهمنا مع ذلك أن نعرف أن من بين أساطين هذا المنحى في المعرفة الباطنية الرامية إلى اكتشاف الحكمة الإلهية الفيلسوف المتصوف الألماني يعقوب بوهمه (Jakob Boehme) الذي ترك أثرًا لا ينكر في الرومنطيين الألمان⁽⁶⁵⁾ وفيمن تأثر بهم، وقد ذكره نعيمة أيضًا في سيرته الذاتية وجمع بينه وبين عدد من المتصوفة في مختلف الديانات والعصور⁽⁶⁶⁾ باعتبارهم جميعًا من الذين يطلبون المعرفة والحرية عن طريق الإبحار في مجاهل النفس، وإن كان جاكوب بوهمه ذا مذهب ينطلق من النظر في الطبيعة على أنها تتجلى فيها حكمة الله وقدرته من خلال كل جزئية من جزئياتها وكل كائن من كائناتها وخاصة في الإنسان، الذي فقد طبيعته الأولى فابتعد عن الحكمة الإلهية بابتعاده عن الاصغاء إلى أصوات المعرفة التي يجيش بها صدره، فأورثه ذلك وحشة وشعورا بالوحدة عليه أن يقضي عليهما بالسعي إلى استعادة طبيعته الأولى حتى يخرج من وحشته ويعود إلى فردوسه المفقود، تسعفه الطبيعة في ذلك لان" كتاب الطبيعة "يساعد الإنسان إذا ما أحسن قراءته، على إدراك الوحدة الكونية التي ينشدها، وذلك هو الإطار الذي يمكن أن ننزل فيه نصّ أبي ماضي الذي ذكرنا (وقد وضع له عنوان:

64) انظر في هذا الفصل الموجز الدقيق الذي عقدته الموسوعة الكونية Encycloepadia Universalis, Tome 22, pp. 498-500, écrit par : Antoine FAIVRE.

65) ذكر أثره مرارا وتكرارا كل من :

- A.Béguin l'âme romantique et le rêve,op.cit, p.p. 39,51,78,91,108 etc.

كما ذكره قوسدروف : G.Gusdorf, l'homme romantique,op.cit, pp. 39,162,230... وقال إنه : "واحد من المراجع الأساسية في فهم الرومنطيقية"، وأحال عليه أو ذكره في مواضع شتى من دراسته المذكورة، وانظر ترجمته والتعريف بأهم مبادئ وأفكاره في الفصل الذي خصته به الموسوعة الكونية، -Encycloepadia Universalis, Tome 4, pp. 284.

286, article de Maurice de GANDILLAC.

66) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 48.

كتابي)، وقد بيّنا كيف أضحى "الكون" كتاب الشاعر، ودستوره ومرجعه الذي منه يتعلّم، وعليه يعتمد في تبين طريق الفوز والصلاح .

بل ويمكن أن نضيف أيضا أن الرؤية الرومنطيقية- بما درجت عليه من انفتاح على العالم الخارجي والطبيعة- رؤية تجعل من اعتنقها يرفض الانغلاق على ذاته، ويرفض اعتبار الكائن البشري مستقلا عن سائر الكائنات، إذ ما هو- في تقديرها سوى مظهر من مظاهرها التي لا حصر لها، كما هو مظهر لا يخرج عن نواميسها التي لا تحيط بها معرفة تتوقف عند حدود الظاهر الذي يدركه العقل، وهو أمر يدعو الانسان إلى الغوص في مجاهل اللاوعي وشعاب المسالك المغلقة بحجاب الأسرار حتى يستطيع أن يفك الطلاسم التي تلف حياته، ولن يتمكن من ذلك إلا إذا أخذ نفسه بالتعود على الاصغاء إلى الكائنات وتلمس أثرها فيه وأثره فيها وتبين ما بينه وبين الكون من حوله من تراشح وانسجام كلي، فيكون عندئذ قادرا على أن يقرأ كتاب الطبيعة، وأن يتحدث إليها ويناجيها ويتحدث عنها بلسانها، فهي التي تعلّمه وتلهمه فعله وقوله، وتذكّره بفجر الحياة في الزمن الأول وبمنزلته من الكون وبوجوب أن يجتهد في استرجاعها وتبين له أن القيم التي جعلها أساس حياته قيم عليه أن يراجعها، لانها قيم تبعده عن مرامه .

وليس من شك في أن مختلف هذه الرؤى انحدرت من الثيوصوفية إلى الرومنطيقية، ذلك أن الربط بين ما آل إليه الانسان اليوم من "التردي" إثر هبوطه من "الجنة" وما عليه أن يضطلع به من "المعاناة" والنشدان حتى يستعيد فردوسه المفقود ومنزلته السلبية ربط ذو طابع ديني أضافت إليه الثيوصوفية العلاقة التي لا بدّ من التوقف عندها- في تقدير أهلها- وهي العلاقة بين الانسان والطبيعة إذ ما الانسان سوى مظهر من مظاهرها يصيبها ما يصيبه، ولكنه مظهرها الأسنى الذي اجتمع لديه من الصفات ما لم يجتمع لغيره من الكائنات، فحملته مسؤولية أن يسترجع منزلته الأصلية الأولى حتى يعود إلى الطبيعة ألقها وتعود إلى الكون وحدته التي انخرمت بهبوط الانسان إلى الأرض، فكان لزاما عليه أن يدين بدينها وأن يبذل من الجهد أقصاه وأن يعاني من الحيرة أقساها كيما يبلغ "الحمى" الذي تحدث عنه نسيب عريضة وهو يخاطب نفسه بقوله [مجزوء الكامل] :

أصعدت في ركب النزوع حتى وصلت إلى الربوع
فأتاك أمر بالرجوع أعلى هبوطك تأسفين ؟
أم شافك الذكر القديم ذكر الحمى قبل السديم
فوقفت في سجن الأديم نحو الحمى تتلفتين ؟ (67)

فاذا عدنا مرة أخرى إلى نص أبي ماضي (كتابي) رأينا أن الشاعر ظل مقيما على ما تتلمذ عليه إلى أن فتحت عينه على مظاهر الطبيعة ولقنته درسا صرفه عن قيم الناس، وإذا ما عدنا إلى نصوص جبران، ما كان منها نثرا أو ما كان شعرا، وجدناه يتحدث إلى عناصر الكون ومظاهر الطبيعة حديث المريد الطالب مزيد المعرفة، ووجدنا الكائنات تحدثه حديث المعلم الذي فتح السر، كما فعلت "الساقية" في حديثها مع جبران تنفي ما شاع بين الناس من نظر أقاموا عليه تصوّرهم العالم ونظامه وتدعو إلى قيم أخرى لا ترى لسواها سداً ولا معنى [رمل] :

سرت في الوادي وقد جاء الصباح معلنا سر وجود لا يزول
فإذا ساقية بين البطاح تتغنى وتتأدي وتقول
ما الحياة بالهناء انما العيش نزوع ومرام
(...) ما الحكيم بالكلام بل بسر ينطوي تحت الكلام
ما العظيم بالمقام إنما المجد لمن يأبي المقام (68)

ولما كان الشاعر كائنًا متميزًا بهذه القدرة على الانصات لصوت الكائنات وتدبر ما تقوله، وكان ساعيا سعيا دؤوبا إلى معانقة "الأبدية" والاتحاد بالمطلق كان في إمكانه - بما له من الخيال الخلاق والاحساس المرفه وبما اكتشف من فائض المعنى في الوجود وهو فائض تقصر الحواس والعقل عن الاحاطة به - أن يكتشف

(67) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : يا نفس، ص. 88.

(68) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : ماذا نقول الساقية، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 615.

أن الوحدة هي الأساس الذي بني عليه الكون وأقيمت عليه الطبيعة وإن لم تتجل تلك الوحدة لمن لم يرُض نفسه على تبينها- وهم الغالبية العظمى من البشر - وهذه قضية أخرى من القضايا التي باعدت بين الشاعر - وهو ذو رؤية فسيحة وذو رؤيا تتخطى حدود المكان والزمان - والناس الذين لم يسعوا إلى استكناه تآلف عناصر الكون بسبب بقائهم عند حدود المعرفة العقلية والمعرفة الخارجية التي توفرها لهم حواسهم فظلوا يعتقدون أن الكون قائم على ثنائيات ضدية، بينما ظل الشاعر يدعوهم إلى تجاوز الظاهر إلى الباطن و"القشور إلى اللباب، مردداً" : لا ليست الحياة بسطوحها بل بخفاياها، ولا المرئيات بقشورها بل بلبابها ولا الناس بوجوههم بل بقلوبهم⁽⁶⁹⁾، فليس ما يظنه الناس ثنائيات ضدية تقوم عليها الحياة كالخير والشر، والحياة والموت، والروح والجسد والعقل والقلب والأنثى والذكر الخ (... سوى مظاهر منسجمة متكاملة تعكس نسق الطبيعة الأساسي الأول وهو نسق يقوم على التأليف بين الثنائيات وصهرها في وحدة عليا وهذه الوحدة إنما هي الوحدة الكونية التي يتحقق فيها ائتلاف الكائنات وانسجامها، ولئن لم تكن هذه الوحدة ماثلة للعيان بسبب زيغ الانسان وضلاله وابتعاده عن "جنة عدن" بسبب ما اقترفه من ذنب أدى إلى هبوط آدم إلى الأرض بما انجرّ عن ذلك من تحوله من الخلود إلى الموت يصيب نريته، ومن المعرفة الباطنية القلبية الكاملة إلى معرفة عقلية تجزئية تعتمد الحواس، ومن نظر إلى الطبيعة في شمولها إلى تناول مظاهرها وظواهرها بدراس لا يكشف سرها ولا يقف على جوهرها، إلا أن تلك الوحدة العليا تظل الهدف الأسمى الذي تسعى إليه الحياة والمستقر الذي تجري إليه لا محالة على يد الانسان وقد رزق ما لم يرزق غيره من الكائنات فكان أرقاها وأقدرها على فهم الاسرار وتبيين معنى الحياة وتجدها فيه كما تتجدد في مختلف عناصر الطبيعة، وقد ذكر قوسدروف (Gusdrof) جملا استقاها من بعض نصوص الفيلسوف الألماني فشنر (1801-1887) (Gustave Théodore FECHNER) وكان وثيق الصلة بالرومنطيين الألمان، شديد التأثير فيهم، كما كان شديد التأثير بجاكوب بوهمه (Jakob BOEHME) ونقل من كلامه قوله: " إن الانسان لا يحيا على الأرض

(69) المصدر ذاته، فصل : "القشور واللباب" ص. 497.

مرة واحدة بل مرات ثلاثاً : فالحياة الأولى نوم متواصل، والثانية مراوحة بين النوم واليقظة والثالثة يقظة دائمة خالدة، فهو في الأولى يحيا وحيدا في الظلمة وهو في الثانية يحيا بين الناس ولكنه منفصل عنهم وسط نور لا يضيء سوى سطح الكائنات الظاهر، أما في الثالثة فتختلط حياته بحياة الأرواح ويبلغ بذلك الحياة العليا في حضن الروح الكونية، وعندئذ يستطيع تأمل جوهر الأشياء في كمالها⁽⁷⁰⁾، وفي هذا الإطار يمكننا أن نفهم ما أشرنا إليه من ربط بين الحياة والموت عند الرومنطيين بوجه عام وعند جماعة الرابطة القلمية كذلك، ومن اعتبار الموت بداية حياة جديدة أو تواصل الحياة في شكل أرقى، كما فعل نعيمة حينما خاطب "أوراق الخريف" وقد رأها تتساقط لتعود إلى حضن الثرى فجعل يطمئننها وكأنه قد أحس بها أسيفة لانتهاى حياتها [مجزوء الرجز]

تَعَانَقِي وَعِـنَانَقِي	أَشْبَاح مَا مَضَى
وزودي أنظـــــــارك	من طلعة الفضا
(...) وبعـد أن تفـارقـي	أثراب عهد سابق
سـيرـي بـقلـب خـافـق	في موكب القضا
(...) عودي إلى حضن الثرى	وجـددـي العـهـود
(...) من قد أضاع جوهرها	يلقاه في اللـحـود

عودي إلى حضن الثرى⁽⁷¹⁾

G.T. FECHNER, Le petit livre de la vie après la mort , p.1, cité par Gusdorf, L'homme (70 romantique, op. cit, p. 215.

(71) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : أوراق الخريف، ص.ص. 48 - 49، وانظر أيضا رشيد أيوب، في أغاني الدرويش، وهو بعنوان : غروب شمس الحياة (ص.ص. 7882-) يقول فيه [سريع]

ما ضر نفسي والحياة مضت	فإلى حياة غيرها تمضي
فالنفس من أخلاقها أبدا	لبدال ذاوي للغصن بالغصن

إن حديث نعيمة إلى "أوراق الخريف" وتنبئيه إياها إلى أن العودة إلى "حضن الثرى" عودة إلى معانقة الجوهر يجعل الشاعر منخرطاً في صلب تلك الرؤية التي ذكرنا أنها تعيد النظر في الحياة والموت من جهة ما بينهما من علاقة ومن جهة إعادة النظر في الحياة وفي منزلة الإنسان منها ومن جهة القيم التي ينبغي أن يسير الإنسان على هديها حتى تصبح حياته حلقة في سلسلة مساعيه إلى الانعتاق والتحرر من "العبودية" "عبودية القيم السائدة والمواضعات والأعراف التي سجن فيها نفسه، عساه يعود إلى ما كان عليه من قبل، وعساه ينفذ إلى صميم الحياة ويظفر بالحرية ويفوز بمعنى الوجود الحق: "ها قد مرت سبعة آلاف سنة على ولادتي الأولى، لأن لم أر غير العبيد المستسلمين والسجناء المكبلين، لقد جبت مشارق الأرض ومغاربها، وطففت في ظل الحياة ونورها وشاهدت مواكب الأمم والشعوب سائرة من الكهوف إلى الصروح، ولكنني لم أر لأن غير رقاب منحنية تحت الأثقال وسواعد موثقة بالسلاسل وركب جائئة أمام الأصنام (...) ولما تعبت من ملاحقة الأجيال، ومللت النظر إلى مواكب الشعوب والأمم، جلست وحيدا في وادي الأشباح حيث تختبئ خيالات الأزمنة الغابرة وتربض أرواح الأزمنة الآتية، هناك رأيت شيخا هزيلا يسير منفردا محتقا إلى وجه الشمس فسألته: من أنت وما اسمك، قال: اسمي الحرية⁽⁷²⁾.

لقد أدرك جبران- وأدرك صحبه وسائر الرومنطيقيين ما لم يدركه "البشر العاديون" الذين ظلوا مكبلين سجناء وعرف أن التحرر من ربقة تلك القيود التي أطلق عليها الناس لفظ المواضعات أو الأعراف، هدف الحياة وغايتها حتى تعود للحرية قوتها وعنفوانها، بل إن جبران يذهب في نص آخر إلى اعتبار أولئك الناس موتى قد غمروا سطح الأرض ولا بد من مواراتهم التراب، ولن يستطيع ذلك إلا من خرج عن صفهم واعتق غير مذاهبهم، ولذلك نراه يختم نصه بقوله: "وفي اليوم التالي طَلَّقَت امرأتي وتزوجت صبيّة من بنات الجنّ، ثم أعطيت كل واحد من أطفالنا رفشا ومحفرا وقلت لهم: اذهبوا وكلما رأيتم ميتا واروه في التراب، ومن

(72) جبران خليل جبران، العواصف، فصل: العبودية، ضمن المجموعة الكاملة، ص.ص. 372 - 374.

تلك الساعة إلى الآن، وأنا أحفر القبور وألحد الأموات، غير أن الأموات كثيرون وأنا وحدي وليس من يسعفني (73).

ليست غايتنا من التعرّيج على جملة القضايا التي أشرنا إليها سوى أن نبين الصلات المثينة التي تشد الرؤية الرومنطيقية إلى بعض المذاهب التي تبدو في الظاهر بعيدة عنها، وهي عند التحقيق - قد أسهمت في نحتها وبلورتها، وساعدت على أن تكتمل فتغدو موقفا من الوجود والكون، ومن الإنسان ومزلقته، وتغدو كذلك منظومة منسجمة متماسكة الأجزاء، ثم إننا لم نقصد البتة أن يذهب في وهم القارئ أن جماعة الرابطة القلمية كانوا نسخة من أصل ألماني أو فرنسي أو إنكليزي، وإنما كان همنا أن نبيّن أن جبران وأصحابه كانوا منخرطين في رؤية عامّة وفي نسق فكريّ عامّ كانا يوجهان نشاطهم الفكري والأدبي وإن كان اطلاع كل واحد من الجماعة يختلف عمقا واتساعا عن اطلاع غيره منهم، فقد بيّنا في حديثنا عن نشأة الرابطة القلمية أن مؤسسيها كانت بينهم عرى من الصداقة وثيقة كما كانت تجمعهم لقاءات في الجدّ والهزل كانت تدور فيها ضروب من الحديث، ما اتصل منه بالأس وما اتصل بالفكر والأدب والنظر في الكون والإنسان، وكانت تلك اللقاءات تفعل فعلها في توضيح الرؤية حيناً وفي تعميقها حيناً آخر، وكان إنتاجهم الأدبي - والشعري منه بوجه خاص - على صلة بما كان يتردد في مجالسهم، فيجعله قبسات من موقد واحد .

(73) المصدر السابق، فصل حفار القبور، ص.ص. 367 - 371.

الفصل الثالث

ملاحح الحديقة

إن في ما ذكرنا من الاشارات المتصلة بمنزلة الطبيعة من الرؤية الرومنطيقية عموما، ومن رؤية شعراء الرابطة القلمية بوجه خاص ما يرشدنا إلى فهم بعض الأسباب التي جعلت الشاعر الرومنطقي يرى نفسه نبيًا مبشرا جاء ليقول كلمة⁽⁷⁴⁾ يهدي بها الناس إلى إدراك أسرار الوحدة الكونية التي حافظت الطبيعة على مظاهرها الأساسية فجعلها ذلك خليفة بأن تعيد الانسان إلى تذكر الزمن القديم، عهد " الحمى قبل السديم⁽⁷⁵⁾ "، كما فيها ما يوضح لنا بعض الأسباب التي جعلت من الطبيعة ملاذ هؤلاء الشعراء وعالمهم الأمثل الذي كانوا ينشدون اتباع نواميسه والاتحاد به وحمل الناس على أن يستكنهوا خفاياه حتى يتخلصوا من زيف واقعهم ومتناقضاته وثنائياته التي تتجلى في إقامة حدود فاصلة بين مقومات الحياة تقضي إلى تصنيفها إلى أضداد وتفضيل بعضها على بعض، تفضيلا يؤدي إلى الخط من شأن بعضها ورفع شأن بعضها الآخر على أسس أثارت ما تعرضنا له من رفض لدى مختلف الرومنطقيين، لما رأوا فيه من تطويح بالانسان بعيدا عن إدراك حقيقته وحقيقة الوجود من حوله وتبين منزلته من الكون [كامل] :

بنس المدينة إنها سجن النهى	وذوي النهى وجهنم الأحرار
(...) وجدت بها نفسي المفاصد والأذى	في كل زاوية وكل جدار
(...) لله ما أشهى القرى وأحبها	لفتى بعيد مطارح الأفكار
إن شئت تعرى من قيودك كلها	فانظر إلى صدر السماء العاري

(74) إشارة إلى قول جبران في آخر كتابه دمة وإبسمامة : "جنت لأقول كلمة وسأقولها " انظر المجموعة الكاملة - ص.349.

(75) إشارة إلى قول نسيب عريضة، يخاطب نفسه : [مجزوء الكامل] :

أم شاكك الذكر القديم ذكر الحمى قبل السديم

وامش على ضوء الصباح فان خبا فامش على ضوء الهلال الساري
عش في الخلاء تعش خليًا هانئًا كالطير.. حرًا كالغدير الجاري
عش في الخلاء كما تعيش طيوره الحرّ يأبى العيش تحت ستار (76)

والحق أن أبا ماضي لم يكن صوتًا غريبًا ناشزًا في "الرابطة القلمية" حينما ذهب إلى اعتبار المدينة مبنية على الفساد والأذى من جهة، وأنها مبنية على تقييد الإنسان وتكبله بجملة من القيم والمبادئ التي تحرمه حريته من جهة أخرى فالدعوة إلى اللوаз بالطبيعة (وهي تتخذ في شعر جماعة الرابطة مسميات عدة كالروض والمرج والغاب والخلاء الخ...) من الثوابت في شعرهم، ولو شئنا ذكر مختلف المواضيع التي تبدو فيها تلك الدعوة لطال بنا الحديث، ولكننا نقصر على هذا الشاهد من شعر رشيد أيوب [مجزوء الكامل] :

يا هند قد فسد الزمان وراج قول المرجف
فهلّم نذهب في الظلام إلى الجبال ونختفي
هـل تذهبين

وهناك نسرح مثلما الأطيّار تسبح في الفضاء (77)

فلا عجب من أن نرى الشاعر يدعو إلى العيش في الخلاء، حتى يسترد من خلال العيش فيه ما سلب منه ويستعيد حريته ويخلص من ربة المفاهيم الضيقة فينعم بالحياة وقد تجدد النظر إليها من خلال استرجاعها وظيفتها الأولى، وظيفة إرشاد الإنسان إلى الوحدة الكونية والسعي به قدما حتى يصبح قادراً على تبين مظاهر الانسجام في الوجود، بل حتى تتفتح ذاكرته على ما نسي من تلك المظاهر، ولا سبيل إلى ذلك إلا إذا تغيرت علاقته بالطبيعة وكفّ عن أن ينظر إليها على أنها شيء جامد مائل أمامه قد يتملّى حسنه أو يرى فيه متمماً من متممات متعة مادية متصلة بمجلس أنس وطرب، ولا سبيل إلى ذلك أيضاً إلا أن أدرك أن علاقته

(76) إيليا أبو ماضي، الديوان، قصيد : أم القرى، ص.ص. 386 - 387.

(77) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيد : هل تذهبين، ص. 87.

بالطبيعة مماثلة لعلاقته بالمطلق أوبالخالق، وأن عليه أن ينظر إليها نظرة الحي الخاشع إلى الحيّ الجليل⁽⁷⁸⁾ منها يتعلّم وإليها ينبى حتى ترشده إلى نفسه وحقيقتها [خفيف] :

وليك الليل راهبي وشموعي	الشهب والأرض كلها محرابي
وكتاب الفضاء أقرأ فيه	سورا ما قرأتها في كتاب
وصلاتي الذي تقول السواقي	وغنائي صوت الصبا في الغاب
وكؤوسي الأوراق ألقت عليها	الشمس ذوب النضار عند الغياب
ورحقي ما سال من مقلة الفجر	على العشب كاللجين المذاب
ولتكحل يد المساء جفوني	ولتعانق أحلامه أهداي
وليقبل فم الصباح جبيني	وليعطر أريجيه جلبابي
(...) ساعة في الخلاء خير من الأعوام	تقضى في القصور والأحقاب ⁽⁷⁹⁾

فإذا عدنا إلى غير أبي ماضي من شعراء الرابطة القلمية وجدنا هذا الميل ذاته إلى التعلّم من الطبيعة وهذا السعي نفسه إلى الانقياد لها والاحتكام إلى قوانينها، ووجدنا تلك الدعوة، بل ذلك الأمر ترسله النفس وقد انفتح لها باب الذكرى حتى يخرج الشاعر إلى الغاب أو إلى المرج لينعم بالحياة الحق، ولعلنا في غير حاجة إلى أن نذكر بما في ذلك الخروج إلى الغاب من الرمز إلى الخروج عما سنّه الناس وسطرّوه لحياتهم من الأعراف والشرائع حتى غدوا في سجنها لا فكاك لهم منه، فما خروج الشاعر إلى " الغاب سوى خروج يلتبس فيه الوجه المادي بالوجه النفسي الروحي [مخلّع البسيط] :

(78) إشارة منا إلى قول الشابي في الخيال الشعري عند العرب، انظر هذا المرجع، ط، تونس، الشركة القومية للنشر والتوزيع، 1961، ص. 67.

(79) إيليا أبو ماضي، الديوان، قصيد : في الفقر، ص.ص. 149 - 150، وقد رجع أبو ماضي إلى هذه المعاني في قصائد أخرى نذكر منها : إذا ص. 383، قصيدة الطبيعة ص. 183، عش للجمال ص. 723، ولنسيب عريضة تمثيلا أيضا نص شبيه بهذه، انظر : الأرواح الحائرة، قصيد : النعالي، ص.ص. 53 - 56.

فصاحت النفس بي وقالت : مالي وللناس والزحام
أصبت، يا نفس، فاتبعيني فليس كالغاب من مقام
يا غاب جنناك للتعري أنا ونفسي ولا حرام
فليزع الغصن ما يراه منا إذا أحسن الكلام

(...) ما حولنا عالم خفي تتركه الروح في السكون⁽⁸⁰⁾

ولعل في هذا الشاهد وفي غيره مما لم نذكر ما يرشدنا إلى فهم بعض الأسباب التي تبعث في الشاعر ما ذكرناه من ميل واضح إلى السكون الذي لن يلقاه إلا في حضن الطبيعة، إذ أن السكون هو مطيته إلى الانصات لأصوات نفسه وأصوات الطبيعة من حوله، وهو نتيجة ذلك، وسيلته حتى يفتح له عالم الأحلام وأكوان الرؤى تأخذه إليها سبل الخيال وقد خلص من أدران واقع قد فسد، بل إن الشاعر كثيراً ما يجعل ذلك الخروج ليلاً، لما لليل - في رؤية الرومنطيين بوجه عام، وفي اعتبار شعراء الرابطة القلمية كذلك من صلة وثيقة بالخيال والحلم والرؤيا: ذلك أن الليل يحجب الكائنات فلا تراها العين، ولا يستطيع "العقل" أن يعتمد عندئذ على الحواس حتى يدرك الحقائق، فكأنما يغدو العقل في غفوة ولكن غفوة العقل تصحبها استفاقة الروح التي تجعل الإنسان أشد اقتراباً من حقائق الكون الأصلية، لا الحقائق التي يدركها عبر الحواس فلا تلامس منها إلا الظاهر الزائل الزائف، ثم إن الليل - من هذه الناحية أيضاً - يحو قيم الناس ومواضعاتهم لأنهم غير قادرين على النظر إلى الأمور بصفة "موضوعية"، أي بصفة "تضع" الأمور وضعاً للتدبر على أساس ما يتفق عليه الناس ويصطلحون، ومن ثم فإن الليل بمحو "حقائق" النهار، فإن كانت حقائق النهار لا تقدر على الثبات إلا إذا أدركتها الحواس وخاصة حاسة البصر فهذا يعني أنها وهم من الوهم يجب تنكبه والعزوف عنه والانصراف إلى الحقائق الثابتة، حقائق الكون التي لا يصيبها تغير ولا كدر، وهي

80) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : رباعيات، ص.ص. 85 - 86، وانظر أيضاً على سبيل المثال إيليا أبو ماضي، الديوان، ص. 149، وخاصة الأبيات التسعة الأولى.

حقائق لا يدركها إلا من تعلّم ركوب الخيال وراح مجاهل الرؤى وأوغل في عوالم الحلم واستكنه جوهر الاحساس ونفض عنه ما علق به من انطباعات تأتت له عن طريق الحواس والعقل، وأسكت أصواتها ليعمّ من حوله سكون يذكره بما كان عليه قبل أن يأتي إلى هذا العالم، سكون فجر الحياة حينما كان ينعم بالانسجام والتآلف قبل أن يفصل عن أمه أو قبل أن يفصل عن جنته، ثم إن الليل يفتح أبواب الرؤى فتنبعث الأشباح لتحدث الشاعر عن أسرار الكون وتذكره بما كان له من تناعموائتلاف مع مختلف عناصره، وتعهده أيضا بالفوز والظفر بما ينتشد من التوحد بالمطلق إن هو دأب على تعرّف مجاهل نفسه والابحار في لا وعيه وليس اللاوعي لديهم "جماع ما احتواه الوعي في ما مضى من أيامه، ففسي بعضه وكبت بعضه " ولا" هو وعي جنيني "ولا هو" منطقة معتمة خظرة"، بل هو "أصل الكائن الانساني وأرومته، والحدّ الذي يندمج عنده وجوده بمسار الطبيعة الأرحب، إذ به وحده يظل الانسان في انسجام وتآلف مع إيقاعات الكون، وبه وحده أيضا يظل الانسان وفيّا لأصله الأول المطلق الالاهي⁽⁸¹⁾" كما رأينا ذلك عند نسيب عريضة حينما خاطب نفسه يسألها ويعلّل ما كانت عليه من اضطراب وقلق وما كان يملؤها من شوق، فيردّ كلّ ذلك إلى ما كان يعتلّ فيها من "ذكر الحمى قبل السديم⁽⁸²⁾"، ومن ثمّ نتبيّن- مرة أخرى كيف أن العناصر المكوّنة لهذه الرؤية التي كان شعراء الرابطة القلمية يصدرون عنها- كما كان يصدر عنها قبلهم عدد كبير من الرومنطيين- عناصر متداخلة متكاملة يأخذ بعضها برقاب بعض أو يشد بعضها بعضا، بما لا يدع مجالا للشك في أنها رؤية قائمة على منظومة واضحة المعالم متينة البناء، ليس من اليسير أحيانا أن نفصل بين أجزائها، حتى أنه قل أن نجد النصّ الواحد يقتصر على معنى من هذه المعاني أو على عنصر من هذه العناصر دون سواه، لما يجيش في نفس الشاعر من يقظة الاحساس وما يعتلّ فيها من شوق إلى المطلق عبر الخيال والرؤى والأحلام [رمل] :

(81) نقلا عن : Albert Béguin, l'âme romantique et le rêve, op. cit, p, 76.

(82) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص. 88، وهو شبيه أيضا بما ذهب إليه نعيمة - تمثيلا لاحصرا- في "أوراق الخريف"، انظر همس الجفون ص.ص. 48 - 49.

لظلام الليل فضل في الحياة	مثلما للناس
أين لولا الليل حسن النيرات	أيها المغرور
فخذ الدنيا وما فيها وهات	خيمة الناطور
حيث أدنو في ليالي الطوال	من حمى الالهام
وترى عيناي في أرض الخيال	روضة الأحلام ⁽⁸³⁾

فما من شك في أن الشاعر، حينما باع الدنيا وما فيها بخيمة الناطور قد كان على يقين من أنه باع زائفا بياق أصيل، إذ ما خيمة الناطور - عند التحقيق - سوى ملاذ مما آل إليه الانسان بابتعاده عن أصله الأول وتركه مسارب الروح وتعلقه بما ظنه يرشده إلى أسرار الكون ولم يدرك أن يده " قد فعلت كل ما وسعها لتجذب التجوم عن عينيه⁽⁸⁴⁾ " ولم يدرك أيضا أنه أضحى عبد سنن استنها وأسير قيم أقام عليها حياته وعلاقته بالناس من حوله، فنسي ما كان عليه أن يظل نصب ذاكرته، نسي أنه جزء من الكون وأن عليه أن يستعيد مكانته منه وأن يتحد به اتحادا يفضي به إلى تحقيق سعادته، ومعانقة سجل الأبدية، ولعل هذا مما جعل نعيمة يقلب المعادلة فيتساءل " : ليت شعري، ماذا يحل بالناسلو هم أفاقوا ذات صباح ونسي كل منهم اسمه وأسماء غيره؟ أما تتشَلَّ حياتهم بانشلال سجلاتهم⁽⁸⁵⁾ " ولم يكن نعيمة في حاجة إلى الاجابة عن تساؤله هذا، ولعلنا لسنا في حاجة إلى ذلك أيضا، والأمر جلّي للعيان، فقد صار الناس عبيد أسمائهم، فهي لا تسمحهم إلا بقدر ما تستعبدهم وتنسيهم ما كانوا عليه من اتحاد بالكون وما كانوا فيه من خلود قبل أن يهبط الانسان من فردوسه فينكشف له الزمن وفعله فيه وينكشف له أنه قد خرج من سجل الحياة حينما اعتبر الموت نهايته وصار يبحث " في غبار العيش عن زخرف وعن صدف⁽⁸⁶⁾ " يراه درّا فتتقاذفه الأوهام وتطوح به فيزداد ابعثالا في الوهم يداوي به الوهم ويزداد بعدا عن جوهره ونسيانا لطبيعته الأولى حتى ان نعيمة ليتساءل:

(83) رشيد أيوب، أغاني الرويش، قصيد : خيمة الناطور، ص.ص. 106 - 107.

(84) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، ص. 21.

(85) المصدر ذاته، ص. 17.

(86) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : أفاق القلب، ص. 59.

"وَهَلْ يَدْرِكُ النَّاسُ يَوْمًا أَنْ سَجَلَتَهُمْ لَيْسَتْ سَوَى كِتَابَةٍ عَلَى الْمَاءِ وَأَنْ لَا سَجَلَ يَوْمٌ إِلَّا سَجَلَ الْكَوْنُ الرَّهِيْبُ حَيْثُ لَا يَنْطَلِقُ صَوْتُ وَلَا تَذْرَفُ دَمْعَةٌ وَلَا تَصْعَدُ زَفْرَةٌ وَلَا يُولَدُ فِكْرٌ وَلَا تَلْفُظُ كَلِمَةٌ وَلَا تَتَحَرَّكُ شَهْوَةٌ إِلَّا تَتَطَبَّعُ عَلَى صَفْحَاتِهِ الْإِبْدِيَّةُ؟" (87) "ولسنا في حاجة- هنا أيضا -إلى أن نؤكد أن الجواب الذي يقودنا إليه نعيمة جواب بالنفي دون تردد، ولو لم يكن الأمر كذلك لانتفى أن يكون الشاعر في تقديره وتقدير أصحابه ذلك الذي يصدع بالقول: " القوة تزرع في أعماق قلبي وأنا أحصد وأجمع السنابل وأعطيها أعمارا للجائعين، الروح يحيى هذه الجفنة الصغيرة وأنا أعصر عناقيدها وأسقيها للظامئين، السماء تملأ هذا السراج زيتا وأنا أنيره وأضعه في نافذة بيتي من أجل العابرين في ظلمة الليل " (88).

إن هذه القدرة التي زُرعت في الشاعر- كما زرعت في نفوس الناس أجمعين -وتعهدا هو وأعرضوا هم عنها وأهملوها وقد بهرهم ما زين لهم العقل من زخرف زائل، هي التي تجعل منه كائنا قادرًا على التذكر وقادرًا على الانعتاق من أسر القوانين والأعراف وقادرًا- بفعل الرؤيا -على التنبؤ بما ينتظره من النعيم والحرية والسعادة حال رجوعه إلى التوحد بالكون، والعيش في تآلف مع مختلف عناصره على ما كانت عليه حياته في فجرها الأول [خفيف] :

نذكر الطائر الرياض فغنى	وتناسى بالحن أسرا وسجنا
نسمات الغصون هبت عليه	فغدا في هبوبها يتثنى
وتراعت له الرياض عليها	يرفل النور ... ما أحلى وأسنى
فتداعت حواجز السجن والظلمة	واليأس حوله واطمأنا
وانثنى يرمق الخيال ويشدو	من فنون الانشاد لحنًا قلحنا (89)

(87) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، ص. 17.

(88) جبران خليل جبران، دمعَة وإبْسامة، فصل : صوت الشاعر ضمن المجموعة الكاملة، ص. 344.

(89) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : رؤيا طائر، ص. 203.

هي رؤيا طائر حالت قضبان القفص دونه ودون ما كانت تشتاق إليه روحه، ولكن أيمكننا أن نكتفي بهذا عند نظرنا في هذا النصّ وأن نسلّم بأن الشاعر قد قصد وصف طائر حرم حريته فراح يتصوّر ها ويتخيّلها؟ لا شكّ في أن التوقف عند هذا الحدّ ينزع عن النص طرافته ومعناه ويُفقد ما يجعله من باب الشعر، إذ أن عنوان النص ب: " رؤيا طائر " تتقلّ القارئ والسامع من الحقيقة إلى المجاز على الاستعارة، أو إن شئنا قلنا إنها تكسر المنطق الشكلي السائد والعرف الدارج بين الناس الذي يعتبر الرؤيا من باب الشذوذ لعدم خضوعها للأنماط المنطقية المعقولة ولملامستها تخوم ما يسمونه بالجنون، هذا إذا تعلّق الأمر بالإنسان، فكيف به إن كان متصلا بطائر، ثم إن العنوان يكسر السائد ويلوي عنقه لأنه يقيم منطقاً خاصاً أساسه الاستعارة في العنوان ولكن أساسه في النص استعارة تمثيلية مرشحة، وهو ما يجيز للشاعر استبطان نفس ذلك الطائر والوقوف على دقيق احساسه وإدراك خفي انفعاله، وقد سار نسيب عريضة في هذا على نهج أصحابه من شعراء الرابطة القلمية الذين أقاموا تماثلاً تاماً بين " الطائر والشاعر " وأوهموا القارئ بالحديث عن الطائر وما تحدثوا إلا عن أنفسهم لما رأوا من تطابق بين منزلة الطائر - حراً طليقاً مؤتلفاً مع الوجود متحداً بعناصر الكون مغنياً مترنماً بما حاز من السعادة أوسجينا في قفص أسيراً ينشد ما افتقده - ومنزلة الشاعر من الناس كما يتصوّرونها أو كما يطلبونها، فنحن نجد نصوصاً من هذا القبيل لدى أبي ماضي أولدى رشيد أيوب أولدى جبران أولدى ندره حداد أيضاً ⁽⁹⁰⁾ وهي نصوص شعرية يبيّن شيوعها بين أصحاب نعيمة ما كان للطائر في تحرّره وانعتاقه وائتلافه مع الطبيعة حوله من الدلالة على ما كانوا يولونه للعيش في " الغاب " من الأهمية، لما يمثله من عودة إلى حضن الحياة وصميمها ومن عودة الإنسان عندئذ إلى جنّته المفقودة، واستعادته حريته السليبية حتى يخفق قلبه دون قبول وينطلق خياله دون

(90) انظر على سبيل المثال، قصائد أبي ماضي التالية : أخو الورقاء (الديوان ص.119) للفيلسوف المجنح (ص.ص. 253 - 255) الكنار الصامت (ص.455) البلبل والسجين (ص.ص. 631 - 636) وانظر أيضاً قصيد جبران خليل جبران : الشحرور، ضمن البدائع والطرائف (المجموعة الكاملة، ص. 607)، وقصيد رشيد أيوب : النسر (أغاني الدرويش ص.ص. 89 - 93) وقصيدي ندره حداد الخريف (أوراق الخريف ص. 21) ويا نفس (المصدر ذاته ص. 28).

قيود وتتوارد عليه الرؤى لتذكره بما كان له وبما كان فيه من اتحاد بالطبيعة اتحادًا كثيرا ما نرى الشاعر يصوره كاتحاد حبيبين ينوب أحدهما في الآخر ويذهل عن وجوده، ويتخذ للتعبير عن ذلك منحى من الغنائية شبيها بما نجده لدى المتصوفة [رمل] :

ذاك عهد من شبابي قد مضى بين تشبيب وشكوى ونواح
(...) كنت إن هبت نسيمات السحر أتلوى راقصا من مرحي
وإذا ما سكب الغيم المطر خلته الراح فأملأ قدحي⁽⁹¹⁾

إن في قول جبران هذا ما يحملنا على الاعتقاد بأن الشاعر من جماعة الرابطة القلمية كان يحيا على أمل أن يستعيد "أمسه"، وأن يرجع إلى ما كان فيه من "المرح" و"الغبطة" فإذا استحال عليه ذلك في واقعه ويقطته جنح إلى الأحلام تأخذه إلى برازخ السعادة يقهر بها ما دهمته به الحياة بين الناس من الهموم، بسبب ما أقاموا من السنن والقيم التي قيدت إحساسه وصمت أذنه عن الانصات لصوت روحه وقصت جناحه فقعدت به عن التحليق في سموات الرؤى حتى يتمكن من الاتحاد بالقوة السرمدية الشاملة، ليتحقق له الخلود وينتفي العدم، ولذلك رأينا رشيد أيوب لا يرضى بديلا من "خيمة الناطور" وإن منح كنوز الأرض، ولذلك أيضا نرى بعض أصحابه من شعراء الرابطة يربطون العيش في الغاب بتفريح الكرب كما نرى ذلك عند ندره حداد تمثيلا في قوله [مجزوء الكامل] :

بيني وبين الروض حب لا يزول ولا يبين
قد كان لي الخل الأمين إذا جفا الخل الأمين
أتبه معصوب الجبين فأنتني طلق الحبين⁽⁹²⁾

(91) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : بالأمس، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 613.
(92) ندره حداد، أوراق الخريف، قصيد : الورقة الأخيرة، ص. 19، وشبيه به أيضا نص له آخر، بعنوان : "الغد"، المصدر ذاته، ص. 89، ونذكر كذلك قول أبي ماضي [مخلع البسيط]
روض إذا زرتة كثيبا نفس عن قلبك الكروبا
وهذا البيت مطلع قصيدته التي عنوانها : قصيدة الطبيعة، انظر : الديوان، ص. 183.

بل إن "الرياض" و"المروج" تغدو في نظر بعض شعراء الرابطة القلمية معينا للشعر لا ينضب، ومعنا للموسيقى التي تعرج بالشاعر إلى الخلود بما فيها من طاقة على تنكيهه بالزمن الأول، وبما تزخر به من الوعود ترددها على أذن أذنه فيطمئن لها قلبه ويسري فيه شوق يعصف بما رسمه الناس من الحدود عصفا، فإذا به في حالة من الغيبوبة أو من النشوة الصوفية، وإذا به سكران ولا خمر، وإذا به في محراب الرؤيا يعانق المطلق ويطلّ على الوحدة الكونية [خفيف تام فمجزوء، فمجنث] :

في المروج الخضراء كم من قصيد	قد سمعناه من شذى الريحان
في خريز الغدير كم من وعود	أودعتها الألحان في الأذان
(...) في ظلال الطبيعة	كم عصينا الشريعة
وركننا العواصف	وكظمنا العواطف
(...) فافتح أيا صاح بابك	وخلّ عنك حسابك

وانظر بعين الجمال

ألا ترى ما أراه رؤيا جلاها الاله
سبحان ربّ الجلال⁽⁹³⁾

ولما كان الغاب بابا ينفّث على الرؤيا التي تصل الشاعر بالمطلق الجليل، وكان بشارة بانبلاج صبح الحرية والانعتاق ومعبرا للأحلام والخيال ومطية لتفريج الكرب كما رأينا، كان من الطبيعي أن يعلي الشاعر من شأن الغاب وأن يعتبره مستودع أسرار الكون والهادي إلى استكناه معنى الوجود الحق، لا وهم المعنى الذي يقنع به الناس ممن "يقيسون الطبيعة بميزان الحرارة"⁽⁹⁴⁾، وكان من الطبيعي أيضا أن يصحب ذهاب الشاعر إلى الغاب ما يليق بمقام الطبيعة من خشوع والجلال من جهة وما يعكس ما في نفس الشاعر من الفرح بما سيجني من ثمار

(93) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : النعamy، ص.ص. 5657-.

(94) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، ص.22.

الخيال والرؤى من جهة ثانية، ولذلك نرى الشاعر في ضرب من المرح يعكس ما بلغه من السعادة وقد غدت علاقته بمختلف عناصر الطبيعة علاقة صفاء تام وتراشح كلي وتواصل حدّ الحلول فيصّاعد في الجو " صدى الأجراس "أجراس الفرح ترسلها عناصر الطبيعة وقد تجاوبت مع ما في نفس الشاعر ، فانطلقت فرحة مهللة مهنّنة [خبيب] :

أشجار الغاب تحيينا وطيور الغاب تتاجينا
وزهور الغاب تصافحنا ونصافحها وتهنينا

دن. دن. دن.

(...)ها هم أترابي قد سرحوا في الغاب يقودهم المرح
وبقيت أنا وحدي سكراناً يرقص في قلبي الفرح
وجلست على كتف النهر ما بين العوسج والزهر
العلم مملكتي وأنا سلطان العالم والدر
الزهر يعطر أنفاسي والنهر يولد في رأسي
أشباحا راقصة لخير الماء وصوت الأجراس

دن. دن. دن... (95)

لئن كان نعيمة يحدثنا عن "قدّاس" ينتظم في "الغاب"، ويقوم بديلاً من "قدّاس الناس" يوم العيد، يكر إليه هو ورفاقه على أنغام ناقوس يدعوهم إلى التهايل لما تحقق لهم مع مختلف عناصر الكون من الانسجام والتآلف الباديين في ذلك التواصل والمرح والتهنئة، فما ذلك منه إلاّ تعبير عن الفرح باللقاء وبالعودة إلى الحضان الرووم، وتعبير عن النشوة التي داخلته وقد أحس بأنه استعاد المنزلّة التي طالما حرم منها، وهي منزلة لا يمكن للإنسان أن يستعيدها إلاّ إذا كان قادراً على تصوّر الطريق التي تعرج به من الانفصال عن "روح الكون" و"الوحدة الكونيّة" إلى

(95) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص.ص. 42 - 44 وانظر مثل هذا لدى رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص. 34، ونذره حداد، أوراق الخريف، ص. 19 ثم ص. 89.

"الاتصال" بتلك الروح والرجوع إلى ما كان عليه من تواصل متين للوشائج يكشف له مظاهر الانسجام والائتلاف ويطلعه على "الحقيقة الكلية" ويمكنه من الانخراط فيها وقد وقف على جوهرها وأدرك أنها شاملة موحدة مختلف الكائنات بما فيها الانسان، وأنها تفعل في الروح فعل الانتشاء بأنغام عذاب تصدر عن آلة مشدودة الأوتار محكمة التعديل والإصلاح، فتقتلها- وقد غدت في حال من الانفتاح والتلقي إلى عالم اثري توقعه أنغام الكائنات مؤتلفة، ذلك أن الروح- إذا كانت في حالة من الانسجام والتآلف- تغدو ذات طبيعة موسيقية موقّعة بل إن الموسيقى ذاتها، ترقى بالروح إلى ما لا يُطال من الدرجات ولا يُقارب⁽⁹⁶⁾ لما يفترضه الانسجام والتآلف من ذوبان الحدود بين مختلف الكائنات والمكونات، ومن إلغاء الملامح المصطنعة التي تحجب سريان بعض المكونات في بعض حتى يمتنع التحليل في سياق من الفصل بين العناصر فصلا دقيقا حاسما، على أساس ما دُرِبَت عليه الحواس وأنشئت عليه واعتاده التحليل العقلي وصار أساس النظر في الانسان والكون من حوله ولعلّ في ذلك ما يفسّر لنا قضية شائكة من القضايا التي شغلت أفكار المشتغلين بالأدب الرومنطقي، وهي قضية علاقة الكائنات بعضها ببعض وتناسب بعضها مع بعض وائتلاف بعضها مع بعض، وانطباع هذه الكائنات في الحواس انطبعا يختلف عمّا رصده لها العقل وقسمه فالارتقاء إلى درجة التآلف الكوني ينطلق من تصور الحياة وقد انتلفت فيها للكائنات وأنشأت في النفس أنغاما تأخذ الانسان بعيدا عن ضغوط واقع شوه الحياة وهي أنغام تصعد من عمق أعماق تلك النفس لتفصح عن انسجامها مع ذاتها أولا وتفصح ثانيا عن مظاهر النشاز التي بينها وبين ما حولها ومن حولها ممّن لا يستطيعون فهم حالاتها المتقلبة وأطوارها المتبدلة التي تعكس كلّ حالة منها- كما يعكس كل طور أيضا- موقفا من الوجود أو انطبعا، فإذا ما كانت تلك المواقف غير متجانسة وكانت تلك الانطباعات وليدة الهوى، فإنها تعبّر بشكل من الأشكال عن فهم للعالم واتحاد به فهما تجد فيه النفس لذة، لما تكشف في الكون حولها من شبه بها وهو شبه يوقفها على ما فيه من تناغم

Charles Du Bos, Fragments sur Novalis, n° spécial des Cahiers du Sud sur le (96
 Romantisme allemand, mai-juin 1957, p.183 ; cité par Gusdorf, l'homme romantique,
 op. cit, p.96.

وما يغمره من وحدة لا يستطيع ادراكها إلا من اعتادت نفسه ريادة شعاب الكون وتبين أنغام الوجود تعزفها أوتار عود أوقيثارة في مهب الريح إله المراعي فتصدر عنه ألحان هي شعار التناغم (PAN) أوعزفها ناي ينفخ فيه بان والانسجام في الكون⁽⁹⁷⁾ وهو الناي الذي اتخذ جبران في "المواكب" واعتبر أنغامه "سرّ الخلود"⁽⁹⁸⁾ لما فيها من طاقة كامنة قادرة على تنبيه "المواكب الانسانية التي ضلّت الطريق حين سعت إلى السعادة والحرية والخلود في عوالم أخرى ونسيت الغاب"⁽⁹⁹⁾ كما نسيت أصلها الذي انحدرت منه وخصائصه المميزة منذ هبطت الأرض ولم تسع إلى استعادة منزلتها المتسمة بالوحدة الشاملة، المتصلة بالقوة السرمديّة أوبالمطلق اتصالاً، فلم يكن من الشاعر إلا أن يركب خياله الخلاق فيبحر في عالم الذكرى ويرحل متأملاً الطبيعة، مستقصياً ما يربطه بها من علاقات لا تهى، لأنها "علاقات لا صلة لها بما قد نجنيه منها من النفع أوبما قد يصيبنا منها من الضرر"⁽¹⁰⁰⁾ بل هي علاقات أساسها ما يلمسه الشاعر بقوة باصرته الباطنية من شبه بين الكون الأصغر، أي نفسه، والكون الأكبر الأرحب من حوله، يسعفه في ذلك خياله وهو مُقَمِّمٌ لديه على الواقع، لما له من قدرة على استدعاء معنى الوجود الذي كان لحياة الانسان قبل الانفصال، والهبوط واضفائه على روح رفضت المنزلة الدنيا وتاقبت إلى أن تحلّ منزلتها الأولى، منزلة الخلود، وما هذه الروح سوى روح الشاعر تتطلق في الغناء فيزداد شوقها اضطراباً [مجزوء الرمل] :

أعطني الناي وغنّ فالغنا نار ونور
وأنتين الناي شوق لا يدانيه الفتور⁽¹⁰¹⁾

(97) Nadia Julien, Dictionnaire des mythes, Allier (Belgique), Marabout, 1992, p.p. 460- 462.

(98) جبران خليل جبران، الموكب، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 363.

(99) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 41.

(100) Madame de STEAL, De l'Allemagne, 4e partie, chap. IX, Paris, Didot, S.d, p. 569- 570.

(101) جبران خليل جبران، الموكب، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 361.

ولا يزيد نار الشوق تأججا- في ظننا - سوى خيال الشاعر وقد غدا ملكة تفتح أبواب الرؤيا رؤيا النبي أو القديس، فتمكنه بذلك من أن يلج عالم الخلود الأمثل، وهو عالم لا يضاهيه عالمنا الواقع الذي ليس الا صورة مشوهة مشوشة منه، ولعل في هذا تفسيراً لقدرة الشاعر على أن يكتشف في ذاته ما به يتقبل الوحي فيضحى سيدا مطاعا يشكل عجينة الوجود على هواه، فيقلب واقع الوجود المتردي حقيقة عليا على غاية من الكمال، وقد أسقط عليها من رغبته وخياله وتوقه إلى الاتحاد بالقوة السرمدية الشاملة ما يجعل حلمه عالماً بأسره، يقوم بديلا من عالم كبته الشرائع والمواضعات والمفاهيم الضيقة التي نشأت عنها ثنائية " شطرت الوجود كله إلى خير وشر ونور وظلام وكفر وإيمان وسرور وحزن وسيادة وعبودية وعدل وظلم وقوة وضعف " فقام العالم على سراب إذ " الحقيقة الأزلية هي أن ليس هناك شيء من هذه الثنوية، بل هناك وحدة شاملة، الانسان فيها إنسان دون أن ينطوي على صفات متناقضة ومسميات مزورة⁽¹⁰²⁾ " وإذا كان الأمر كذلك فلا بد من أن يكون ما يدعو إليه الشاعر خلوا مما استتب في عقول الناس واستقر في أذهانهم وغدا مسلمات زادها وهم اليقين رسوخا، ولا بد من أن يكون ما يدعو إليه الشاعر قائما على نقض ما شاع بين الناس من حيث سماته المكونة وخصائصه، لأن علاقة الرومنطيقى بمن حوله تقتضي- كما أسلفنا القول- خروجا على الانساق الشائعة وابتعادا عنها ونبذاً لها حتى يستطيع الاقتراب من المنزللة الانسانية الحق [بسيط]:
والسرّ في العيش رغد العيش يحجبه فإن أزيل تولّى حجبهِ الكدر
فان ترفعت عن رغد وعن كدر جاورت ظل الذي حارت به الفكر⁽¹⁰³⁾

بل إن بلوغ ذلك يقتضي- في بعض الأحيان- حتكراً للذات إن أغراها الانخراط في المستتب الشائع، كما يقتضي تعلّقاً لا تهى أسبابه بما يبدو بعيد المنال عسيره، [بسيط]:

والحرّ في الأرض بيني من منازعه سجنّا له وهو لا يدري فيؤسّر
فإن تحرّر من أبناء جدته يظل عبداً لمن يهوى ويفتكر

(102) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص.ص. 412-4.

(103) جبران خليل جبران، المولكب، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 353.

فهو الأريب ولكن في تصلبه حتى والحق بطل بل هو البطر
وهو الطليق ولكن في تسرعه حتى إلى أوج مجد خالد صغر⁽¹⁰⁴⁾

فالغاية التي يجري إليها الرومنطقي إنما هي نفي أن تكون الحقيقة شتاتاً مبثوثاً في جزئيات قد يقوم بينها تنافر ظاهر أو قد تجتمع على أساس من الثنائيات الضدية ولعله من الصعب أن نفهم ذلك السعي إلى نفي التشتت إن لم نقف على مبدأ أساسي في تصور الحقيقة لدى الرومنطقيين عموماً، ولدى جبران وأصحابه من الرابطة القلمية أيضاً، وهو مبدأ التمسك بوحدة الحقيقة، وهي وحدة تتبني عليها وحدة الكون ووحدة الإنسان أيضاً، إذ ليس من كائن في الطبيعة ولا من مظهر فيها ولا من حدث تشهده، يمكن أن نخرجه عن مجموع الكائنات والمظاهر والأحداث، وهو مجموع يخضع لقانونها ولكنه يعبر عن إيقاعاتها، ولذلك نرى الرومنطقي مشدوداً في وجوده إلى حياة الكون متحداً بها اتحاداً، وذلك ما نجد عليه جبران في قصيدة "المواكب" وقد بناها على التعدد والوحدة: تعدد حقائق الناس وفق ما ألفوا ووفق ما أقاموا حياتهم عليه، ووحدة الحقيقة وتجليها بمختلف مظاهرها في "الغاب"، فإذا حقائقهم قائمة على الثنائيات الضدية، وإذا ما يصدع به هو من الحقيقة مرتكز على الوحدة، ولذلك كان في النص "تياران يجريان في اتجاهين متعاكسين (...)" كما لو كانا حواراً بين شخصين، وليس كذلك، بل جل ما في الأمر أن الأول يمثل الحياة بظاهرها القبيح وباطنها الجميل، والثاني يمثلها وحدة روحية لا باطن لها ولا ظاهر⁽¹⁰⁵⁾، وقد عمد جبران إلى جعل الصوت الأول يتحدث حديثاً تقريرياً تغلب عليه الجمل الاسمية القائمة على الإثبات، حتى لكنها حكم يرسلها حكيم عليم بأسرار القضايا التي تشغل الإنسان في علاقته بالإنسان أوفي علاقته بالكون من حوله، فلا يتلجلج لسانه ولا يضطرب خاطره وهو ينتقل من قضية خطيرة إلى موضوع ذي شأن دون أن يرى حرجاً في ذلك ولا حاجة إلى بيان دواعي انتقائه تلك المواضيع وانتقاله من واحد منها إلى آخر، وكأنه قد حاز برد اليقين واطمأن إلى أن ما أدركه من الحقائق لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من

(104) المصدر السابق، ص. 357.

(105) ميخائيل نعيمة، مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، ص. 21.

خلفه، فراح يصدع بها بيّنة واضحة، وإذا بالحديث يأخذه من الخير والشر إلى الحياة ومن الدين والعدل إلى الحق، ومن العلم والحرية إلى اللطف فالظرف فالحب فالجنون فالسعادة فالروح فالجسد فالموت، ولكن جبران لم يجعل حظ مختلف هذه القضايا من الكلام واحدا ولم يتناول كل موضوع من هذه المواضيع في عدد من الأبيات ثابت، فكان تعرّضه للخير والشرّ في أربعة أبيات وكان تعرّضه للحياة في عشرة أبيات) منقسمة إلى مجموعتين تعدّ أولاهما أربعة أبيات وتعدّ الثانية ستة وكان حديثه عن الدين والعدل في أربعة أبيات لكل واحد منهما، وكان للحق خمسة أبيات وللعلم ستة أبيات، وللحرية أربعة أبيات وللطف خمسة أبيات وللظرف أربعة وللحب ثمانية وللجنون أربعة وللسعادة مثلها، وللروح سبعة أبيات وللجسم خمسة وللموت أربعة أبيات، ولم نكن لنذكر هذه القائمة لولا ما نراه لها من الدلالة على موقف جبران - فيما نقدّر من هذه "الحقائق" و"القيم" التي صارت لدى الناس حقائق أسلموا لها قيادهم، فلئن نكر نعيمة أن جبران قد جال في مختلف هذه القضايا "جولات طويلة أوقصيرة تتشابه في رزانة النبوة وفي السعي وراء الجديد والجليل في المعنى، وتتفاوت في حظوظها من الوضوح والغموض ومن أنسجام المعاني والمباني⁽¹⁰⁶⁾ ولئن ذهب احسان عباس ويوسف نجم إلى أن جبران "لم يستطع أن يخضع الشكل لرغبته، لأن الحجم الذي قدره لبعض الموضوعات كان أضيق من أن يستوعبها، ولذلك انطلق وراء هذه الحدود في كثير من الأحيان، فجعل الرباعية الأولى سبعة أبيات عندما تحدث عن الروح وجعلها خمسة عند ما تعرّض للحزم واللطف والجسم وجعلها ستة عندما تحدث عن تخدير الحياة والعلم"⁽¹⁰⁷⁾ فإن النظر في هذا التفاوت في الحيز الذي خصصه جبران لكل موضوع من هذه المواضيع يحملنا على عدم الاكتفاء بما ذهب إليه نعيمة أو بما قدره عباس ونجم، كما يدفعنا إلى بعض التأويل أو إلى بعض التساؤل إن لم نجازف بالتأويل: ألا يكشف هذا التفاوت - بصفة صريحة أوضمنية موقف جبران من هذه الحقائق والقيم؟ أترانا نعدو الصواب إن قلنا إن جبران قد قصد من ذلك بيان اضطراب الأساس الذي قامت عليه تلك القيم وبيان تشويشها وفساد مذهبها، وإن أوردنا على

(106) المصدر السابق، ص. 22.

(107) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 45.

وزن واحد وقافية موحدة، وكأنه يردد في دخيلة نفسه ذلك القول القديم: " هل يستقيم الظل والعود أعوج " ويزداد التساؤل الحاحا علينا إذا ما سعينا إلى إيجاد خيط رفيع أو منطق خفي ينتظم فيه عدد الأبيات في كل موضوع من المواضيع المطروقة فيعيننا ذلك، فنكفي وقد ارتد نظرنا قاصرا عن إدراك السرّ الكامن وراء اختيار جبران أن ينشئ هذا القسم من النص على ذلك الشكل، باستثناء ما قد نجده من التأويل لاختياره التعرض لمسألة الحياة في عشرة أبيات ولقضية الحب في ثمانية ولأمر الروح في سبعة، فكانت بذلك المواضيع التي شدته فتوقف عندها وقتا أطول مما صرفه لغيرها وأوقف عندها قارئه وقتا أطول أيضا لما خصصه لها من عدد الأبيات؛ ولا شك في أن التأويل الممكن لذلك على صلة بالتصور الذي نجده فاشيا لدى جبران وأصحابه كما نجده كذلك لدى سائر الرومنطقيين: فأما الحياة فلما لها من صلة بمنزلة الإنسان من الوجود ومن الكون، وما التوقف عند التصور الشائع عنها بين الناس سوى سعي منه إلى بيان خطل ذلك التصور وسعي إلى إفاضة القول في مظاهره الزائفة، خاصة إذا ما ذكرنا ما ألحّ عليه جماعة الرابطة القلمية من وجوب أن يكون الأدب توأم الحياة في مختلف أطوارها وتجلياتها، ما كان منها متصلا بالواقع وما كان متصلا بدنيا للحلم والخيال والرؤيا⁽¹⁰⁸⁾ وأما الحب فيصح فيه أيضا ما ذهبنا إليه عند حديثنا عن الحياة، هذا من جهة، كما يصح فيه من جهة ثانية، أن نذهب إلى أنه من القيم الأساسية التي دعا الرومنطقيون إلى إقامة عالمهم البديل عليها على ما سنعرض له في إبانته، وأما الروح- وهي الموضوع الوحيد الذي خصص له الشاعر سبعة أبيات فإننا نقدر أن الرقم يشير بوضوح إلى ما هو معروف من رمزه إلى الكمال، فإذا ربطنا هذه السمة بمنزلة الروح لدى الرومنطقيين بوجه عام ولدى جماعة الرابطة القلمية بوجه خاص، لم يكن في ذلك -عندنا - ما يثير استغرابا.

ثم إننا إذا ما سعينا إلى النظر في هذا النص في سياق رؤية رومنتيقية أعم، أمكننا أن نذكر - بادئ ذي بدء - أن الموقف الذي يصدر عنه جبران وأمثاله يتسم

(108) انظر في هذا، على سبيل المثال، ميخائيل نعيمة، الغريال، فصل : المقاييس الأدبية - ص.ص. 65 - 74.

باختلاف مبني مع السائد وبخروج عن قوانين المؤلف، فلئن ألف الناس أن يروا المتحدث- إذا جال بين مواضيع شتى- يتبع ما هو قريب من توقعهم في المعادلة بين مختلف المواضيع والتوسع في كل واحد منها على قدر التوسع في سائرهما، والناس في ذلك يصدرون عن تصور للمنطق فيه نصيب لا يجوز إنكاره، فإن جبران قد خيب كل توقع، بعصف بصنوف المنطق التي دأب الناس على اتباعها، وعمد إلى اتباع نهج في طرق هذه المواضيع خاص به، وهو نهج أملاه عليه خياله وحده ورواه ووعيه في ساعة من ساعات الانفعال، فإذا كان في نصه ما رأينا من "خروج" عن مألوف المنطق والعادة فمرّد ذلك إلى منطق الخيال والرؤيا والحدس والذكرى تنتقل بالشاعر انتقالا يبدو فيه من عدم الانتظام ومن الغرابة ومن التحول من موضوع إلى آخر دون مبرر ظاهر ما يضرب صفحا عن التناظر والتوازي والتلازم المنطقي وغير ذلك من المقاييس التي تعتمد عليها الرؤية المنطقية .

ويزداد هذا الأمر تأكدا لدينا حينما نذكر أن جبران بنى نصّه على تيارين "يجريان في اتجاهين متعاكسين⁽¹⁰⁹⁾" كما قال نعيمة، وأن التيار الأول أو الصوت الأول قد ورد على بحر البسيط وأن الثاني جاء على مجزوء الرمل، وأن الأول قد جاء موحد القافية - وكأنما يشير بذلك إلى تجانس تلك الرؤية وتماسك أجزائها تجانسا وتماسكا لا يتجاوزان ما يبدو من السطح بينما ورد الصوت الثاني على قواف متغيرة ولكن تغيّر القوافي لم يمنع من أن نرى هذا القسم قائما على التزام عدد واحد من الأبيات حتّى يبلغ النهاية التي كان يجري إليها وكأنما يقصد بذلك بيان متانة الجوهر ووحدته في هذا القسم من النصّ وإن تغيّرت بعض أعراضه .

ولذلك فليس من الابعاد في التأويل إن قلنا إن ما قد يبدو من الفوضى الظاهرة في بناء النصّ وترتيبه يخفي انتظاما على أساس غير معهود، وهو أساس الوحدة والتعدد كما أشرنا إلى ذلك : تعدد في البناء ووحدة في المقصد، تعدد في المواضيع التي طرقها ضمن التيار الأول ووحدة في القافية، تعدّد في قافية" التيار الثاني "ووحدة في الموضوع الذي نراه موضوع هذا النص ومولّد والغاية التي يسعى إليها، وهي بيان ما في" الغاب "من أنسجام ووحدة يعكسان الوحدة الكونية

(109) ميخائيل نعيمة، مقدم المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، ص. 21.

حيث لا تتناقض ولا ثنائيات ضدية، وهي وحده لا يمكن إدراكها عبر التجزئة والتشريح والتحليل المفضي إلى فصل الأمور بعضها عن بعض، لذلك نرى هذا الالحاق في "التيار الثاني" من نص جبران على نفي ما يأتي في التيار الأول، وهو نفي قد جاء في صيغتي: "ليس في الغاب" و"لم أجد في الغاب"، وهذا دليل آخر على أن روح الشاعر هي المجال الذي تنشأ فيه التحولات العجيبة التي يغدو بها المشهد حدسا ووعيا، ويغدو الحدس والوعي عالما بأسره، يقيمه الشاعر بفضل ما يجده من رابطة يتواصل بها أنصهاره في الكون ويتواصل أيضا ارتباط حياته وتطورها بحياة الكون وأطوارها، إذ ما هو - في الأصل - سوى مظهر من مظاهره، فإذا كان كذلك - وهو عند الرومنطيقين كذلك - لم يكن من الغريب أن يتصور نفسه نقطة في خط الابدية، ولم يكن غريبا أيضا أن نراه يدعو إلى هذا العالم الذي أدرك فضله في تحقيق الوحدة الكونية واستعادة الإنسان منزلته منها، فإن اتهم بأنه يصدر في ذلك عن الوهم والخيال، ذكرنا أن الخيال - في عرف الرومنطيقين - لا يحتل منزلة دنيا بالنسبة إلى الواقع ولا هو من سقطه بل هو مما يعيد تركيب الواقع باستعمال مكوناته على نمط مختلف، وهو مقدم عليه لأنه الطريق إلى تصور عالم بديل، وإن لم يفهم الناس ذلك، وذهبوا في الحكم على الشاعر مذاهب، ورموه بتهم شتى، لعلها كانت من الأسباب التي دفعت نعيمة إلى أن يكتب: "إذا سمعتموه [الشاعر] يتغزل بجبل ذهبي، بجبل لا أثر فيه للظلم والبغض والفقر والحسد والنزاع والموت، بجبل يسود فيه الحب والعدل والإخاء والمساواة وهلم جرا، فلا تتعوتوه بالجنون والكذب والوهم، هو لم يخلق الحب ولم يوجد العدل ولا سبب الفقر ولا قال للموت: كن، فكان، هو وجد هذه الصفات والأحوال في العالم عند زيارته هذا العالم، لكن روحه التي تعشق الجميل وتتفر من القبيح قد وضعت هذه الصفات في نسبة جديدة غير التي نراها سائدة في حياتنا اليومية، وتغيير النسبة هو اختلاق الشاعر الذي ندعوه خيالا" (110).

فليس العمل على "وضع هذه الصفات في نسبة جديدة" سوى وجه من وجوه السعي إلى رد الأمور إلى نصابها والعودة بها إلى ما كانت عليه أول أمرها، وما

(110) ميخائيل نعيمة، الغربال، ص. 82.

الطريق إلى ذلك إلا الخيال، لأنه يبعث فينا نكري الزمن الأول، ويشير فينا معنى الحياة الحق قبل هبوطها إلى مهاوي النسيان وأدران الواقع بعيدا عن صميم الحياة وعن مطلق الوجود، وذكرنا أيضا ما يقوله ولیم بليك: "إن عالم الخيال هو عالم الخلود (...). إن عالم الخيال هذا عالم أبدي لا محدود (...). فيه تحيا الحقائق السرمديّة الدائمة التي نرى انعكاسها في مرآة الطبيعة الحيّة" (111).

ولذلك احتل الخيال من الرؤية الرومنطيقية منزلة أساسية، وكان النقطة التي منها ينبجس تيار الوعي بما صار عليه الانسان من جهة وتيار الوعي المفضي من جهة ثانية إلى استرجاع مكانته الأولى حينما كان ينعم بالتواصل المطلق مع مختلف الكائنات، وكان قريبا من جوهر الحياة الخالد.

ولما كان نص "المواكب" قائما على ما بينا من التعدد والوحدة، وكان مقصده إبراز الوحدة ونبذ التعدد لما في الوحدة من الدلالة على جوهر الكون وحقيقته من جهة ولما تمثله الوحدة من جهة ثانية من غاية يسعى إليها الانسان بعد أن انفصل "عن جنّته وهبط الأرض وصار عبد الزمن والموت، وفقد الخلود، فصارت نفسه تتوق إليه دون أن تبلغه لتسلط العقل والحواس عليها حتى طمس شوقها أوكاد، وغدا هو سجين الشرائع والأعراف والتقاليد، كان من الطبيعي أن ينشد جبران- كما كان الرومنطيقيون ينشدون - الطريق المفضية إلى الحلول بالمطلق والاتحاد بالقوة السرمديّة الشاملة، وأن يتبين في الضباب الذي يلف الوجود من حوله ما به يرجع إلى فجر الحياة الأول، فأرسي به تسألته ونشدانه على أعتاب "أوتربي [Euterpe] المقدسة" وقد ظلت جوهرًا صافيا يتردد فيه "صدى القبلية" الأولى التي وضعها آدم على شفّتي حواء إذ هي "نشيد طويل غنّته الملائكة عندما جبل الله الانسان الأول" (112).

(111) W. Blake, A vision of the last Judgement, in Complete Writings, op.cit, p.605.

(112) جبران خليل جبران، الموسيقى، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 42، و"أوتربي (EUTERPE) هي إلهة الشعر الغنائي والموسيقى وقد مثلتها الأساطير اليونانية على هيئة حناء ممسكة نايًا. أنظر : Nadia Julien, Dictionnaire des Mythes, op. cit, p. 245.

إنها العودة، إلى فجر الحياة بواسطة الموسيقى في أحضان الغاب، وإنها معانقة الوحدة الكونية، وإنها نقع غلة الروح وأطفاء ظمئها [كامل] :

إني امرؤ لا شيء يطرب روحه ويهزها كالزهر والالحان
 (...) هذا يحرك بي دفين صبابتي ويهز ذلك مشاعري وكياني
 (...) فإذا نظرت إليهما متأملاً شاهدت حولك وحدة الأكون⁽¹¹³⁾

ذلك أن الموسيقى والغناء قد ظلّا على حال من التذكّر ولم يصبهما ما أصاب الانسان من نسيان بعد أن غادر جنته فتدنّت منزلته، وصار أسير الرغائب المادية الزائلة الزائفة فبعّدت به الشقة عن الخلود وصمّت أذناه عن الاصغاء إلى أصوات تتردد في نفسه وفي الكون من حوله، هي أصوات الحياة وقد غفت في عمق أعماقه، وهي أصوات تجتمع وتتآلف فإذا بها " لغة النفوس (...) " تهزّ أوتار العواطف (...) وتطرق باب المشاعر وتتّبّه الذاكرة، فتتشرّ هذه ما طوته اللبالي من حوادث أثرت فيها بماض غير⁽¹¹⁴⁾ " وإذا هي " صوت ينبه الحياة النائمة لتسير وتتشرّ وتملأ وجه الأرض " ⁽¹¹⁵⁾. فإذا كانت الموسيقى ممّا ينبّه الحياة النائمة، أوينبّه النفس إلى جوهر الحياة وينفض عنها غبار النسيان، لم نستغرب دعوة جبران في كامل قصيدة المواكب أن يُعطى ناباً وأن يرتفع الغناء، وأن نغمّ الموسيقى الغاب فهي " حديث القلوب " ⁽¹¹⁶⁾ لا يخالطه رياء ولا يقف عند حدود الظواهر المادية الزائلة الزائفة، بل وهي أيضاً عنوان الوحدة الكونية، فيها تتجلى مظاهر الانسجام والتآلف بين العناصر، وبها يدرك الانسان ما خفي من أسرار الخلود، ولعلّ ذلك ما حمل جبران على مناجاتها بقوله: " يا أيتها التمجّجات الا ثيرية، الحاملة أشباح النفسويا بحر الرقة واللفظ، إلى أمواجك نسلم أنفسنا وفي أعماقك نستودع قلوبنا، فاحملينا إلى ما وراء المادة وأرينا ما تكنه عوالم

(113) إيليا أبو ماضي، الديوان، قصيد : ذكرى، ص.ص. 694 - 695.

(114) جبران خليل جبران، الموسيقى، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 33.

(115) المصدر السابق، ص. 39.

(116) المصدر ذاته، ص. 34.

الغيب»⁽¹¹⁷⁾ وليست عوالم الغيب التي يقصدها جبران- فيما تقدر -على صلة بعالم ما بعد الموت بقدر ما هي على صلة بالعالم الأمثل الذي ينشده، خاليا من المتناقضات والتناقضات، كما كان في زمن فجر الحياة الأول، أي أنه العالم المفقود المنشود في الآن ذاته، وفي هذا بعض التفسير لما نراه عند جبران- وعند عدد غير قليل من الرومنطيقين أيضا - من إقامة متين العلاقة بين مفهوم " الخطيئة الأولى " ووجوب التكفير عنها والسعي إلى محوها حتى يسترد الكون انسجامه ويسترجع فيه الانسان منزلته ويعود إلى حضن القوة السرمدية الشاملة فيتحد بالمطلق، ولا سبيل إلى بلوغ ذلك إلا بالموسيقى، ذلك أنها " أنفاس حرة ما زلفتها الألفاظ بل تطرقت بها أنفاس أثارها ندامة الملك داود فملأت أناشيده أرض فلسطين وابتدعت أشجانه أنغاماً شجية مؤثرة، منبعها انفعالات التوبة وحزن النفس، وكوسيط قامت مزاميره بينه وبين الله، تطلب مغفرة زلاته »⁽¹¹⁸⁾.

لئن أخذنا الحديث إلى التعرّيج على " كتيب "الموسيقى الذي أصدره جبران في نيويورك سنة 1905 فلما في " الخواطر " التي خطها فيه من إلماح إلى ما سيكون في قصيد " الموابك " من تعلق بالغناء والموسيقى من جهة، ولما فيها من جهة ثانية من التفسير الذي يهدي القارئ إلى تبين سبب اعتماد جبران ترجيعا في قصيدته أساسه الموسيقى وهو ترجيع يؤكد ما ذهبنا إليه من أن الموسيقى هي ما يربط بين المفقود والمنشود على ما رأينا في حديثه عن الملك داود، وما ذهبنا إليه- نتيجة ذلك من اعتبارها رمز الوحدة الكونية والطريق إليها، إذ أنها العنصر الذي يزيل الفروق بين البشر ويقضي على ما بينهم من الاختلاف والتنافر ويمحو ما بنوا عليه عالمهم من المتناقضات والتناقضات التي أقامها العقل وأدار على قطبيها الوجود، وقد أدرك جبران أن الموسيقى ضرورية لاكتمال السعادة : إنها عنوان المجد في الحفلات ورمز السعادة في الأعياد، فالسعادة بدونها تحكي فتاة قُطع لسانها، فالموسيقى لسان جميع الأمم" ⁽¹¹⁹⁾، ولما كان الأمر عنده كذلك، لم يكن لنا أن

(117) المصدر ذاته، ص. 43.

(118) المصدر ذاته، ص. 37.

(119) المصدر ذاته، ص. 36.

نوافق إحسان عباس ويوسف نجم حين ذهبوا إلى أنه "في كثير من لحظات التأمل، أصبح الغاب بين يدي جبران" يوتوبيا "تتمثل فيها الوحدة والسعادة" وإلى أنه "لم يستطع أن يثبت للغاب من الصفات الايجابية إلا صفة الخلود" (120) ذلك أن هذا التعليق يظل- فيما نرى- قاصرا دون الوقوف على التفاعل الكائن بين مختلف العناصر التي تتألف منها المنظومة الرومنظيقية، وهي منظومة تحتل منها الموسيقى منزلة أساسية على ما ذكرنا، وهي منزلة تبدو واضحة في "المواكب" خاصة إذا استعرضنا ما اقترن بالترجيع "أعطني الناي وغنّ" "في أعجاز الأبيات :
 أعطني الناي وغنّ فالغنا يحمو المحن
 فالغنا خير الصلاة
 فالغنا عزم النفوس
 فالغنا خير العلوم
 فالغنا مجد أثيل
 فالغنا حبّ صحيح
 فالغنا خير الجنون
 فالغنا نار ونور
 فالغنا جسم وروح
 فالغنا سر الخلود" (121)

"ولعلنا نستغرب أيضا قول إحسان عباس ويوسف نجم في حديثهما عن "المواكب" : "يحقّ لنا أن نسأل : هل حطم جبران ثنائية الأشياء؟ ألم يفترض وجود غاب ووجود نغمة؟ ألم يتحدث إلينا بقصيدة تدور على نغمتين؟ إننا مهما نحاول تصوّر الغاب والنغم شيئا واحداً فإننا نعجز عن ذلك في حدود واقعنا المادي، ومع ذلك فإننا نحسّ أن الغاب عند جبران تضاعف إلى جانب النغم . وأن الكمال الحقيقي

(120) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 47.

(121) جبران خليل جبران، المواكب، ضمن المجموعة الكاملة، ص.ص. 354 - 363.

لأن هذه الموسيقى يصح أن نقول فيها انها جسمٌ وروح ، «الناي» لأن هذه الموسيقى يصح أن نقول غيها أنها جسم وروح معا، وأنها تحتوي كل المظاهر الايجابية من صلاة وعدل وعزيمة وعلم ومحبة⁽¹²²⁾.

ومردّ استغرابنا مثل هذا التعليق إلى أن المؤلفين لم يتبينوا الصلة المثينة بين الغاب والموسيقى، ولم يلتفتا إلى أن الموسيقى عنصر مما يتكون منه الغاب ذاته، وأن الموسيقى لا تقوم طرفا في ثنائية ضدية مع الغاب، بل هي عنوان انسجام الوجود، وهي الوسيلة التي يتحقق بها ذلك الانسجام، وكلما ارتقى الانسان في درجات "الوحدة الكونية" ازداد اتصالا بالكائنات واقترب من العالم المنشود وصارت أذنه قادرة على الانصات لرنة الأفلاك وانفتحت ذاكرته فانبعث فيها صدى الزمن الأول وانبلج امامه صبح الحرية والانعقاد مما يكبله من أدران واقع مترد، ومما في واقعه من ثنائيات ومتناقضات، ولعل هذا كله يمنعا من إقامة العلاقة بين "النغم والغاب" على أساس من التناظر والتضاد والتنافي فنذهب إلى أن "الغاب تضاعل إلى جانب النغم". "ثم إننا نستغرب ما جاء في تعليق عباس ونجم من حديث عن استحالة أن نتصور النغم والغاب شيئا واحداً، لأن عجزهما عن ذلك راجع- فيما نرى -إلى بقاء تصوّرهما ملتبصا بحدود واقعهما المادي دون السعي إلى تبين الأسس التي قامت عليها الرؤية الرومنطيقية والوقوف على ما بين تلك الأسس من الصلة والتفاعل اللذين يخرجان بها من الخواطر المبنوثة إلى المنظومة المكتملة المتناسقة المنسجمة وهي مسألة ذات بعد منهجي : فقد نحا الناقدان منحى تحليليا يفصل بين الأمور فصلا ويحاول أن يقف على خصائص مختلف المكونات مستقلاً بعضها عن بعض، بينما كان دأب الرومنطيقين الدعوة إلى الوقوف على ما يجمع لا على ما يفرق، على ما يتحقق به ما كانوا يرومون إنشاءه من عالم مثالي يقوم بديلا من عالم الواقع على أساس الانسجام والائتلاف، وتكون ركيزته الروح ومطامحها والقلب وعواطفه والنفس وأصواتها الخفية، وهي جميعا- في تأزرها واجتماعها- تحق في وجه العقل بما سنّه من قوانين أساسها التحليل والتجزئة

(122) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 48.

والتفصيل، فلئن كان منهج العقل منهجا ينطلق من الجزئيات ويعمل على التتميط باعتماد التحليل، فإن المنهج الذي نادى به الرومنطقيون منهج يسعى إلى الغاء التجزئة والتتميط لما ينتج عنهما من التأكيد على فصل المظاهر بعضها عن بعض وتثبيت الفروق بينها، ويلجّ- مقابل ذلك -على النظر إلى ما بينها من أنسجام وائتلاف يمكنان الانسان من إدراك جوهر الوجود وفهم حقيقة الكون من حوله والنفاد إلى صميم الواقع ولن يتأتى له ذلك إذا اعتمد منهجا تحليليا يفصل بين مظاهر الكون ويلجّ على ما بينها من الفروق⁽¹²³⁾. ولعلّ هذا هو ما حجب عنهما إدراك بعض الأسباب التي دعت جبران- عن وعي أو عن غير وعي- إلى بناء قصيدته على نغمتين، وقد أشرنا إلى التوازي القائم بين بنية "المواكب" ورؤية جبران وهو تواز قد يبدو في ظاهر النص نقيضه، ولكن بنيته العميقة تشي بموقف جبران وهو موقف مطلبه الوحدة الكونية- على ما بيّنا - ومقصده استعادة الانسان منزلته من الوجود، وهو في ذلك كله يصدر عن رؤية عملنا على بيان بعض أسسها وأبعادها، ولذلك نجد أنفسنا مرّة أخرى على اختلاف مع ما ذهب وفي تطرّف جبران لتحطيم : «إليه إحسان عباس ويوسف نجم، خاصة في قولهما الثنائية، قفز خطوة أخرى سبق بها روسو وتلامذته، لأن هؤلاء آمنوا بوجود الخير والعدل والحب في" الإنسان الطبيعي"، أي انهم نفوا أحد المصراعين من باب الثنائية، وزعموا ان واحداً منهما هو الحقيقة التي لا تقنى . اما غاب جبران فلم يبق فيه خير كما لم يبق شر . ولولا انّ جبران تدارك هذا الغاب بروح الموسيقى، لكان الغاب حالة من حالات التجريد التي يعزّ على البشر إدراكها⁽¹²⁴⁾.

ولعلّ اختلافنا مع ما ذكره الناقد ان هذه الفقرة يرجع إلى مسألة أساسية وهي قضية مراجع جبران الفكرية : أيمن رذها إلى الرومنطقيّة الفرنسيّة متمثلة في "روسو (Rousseau) وأتباعه، (هذا إذا غضضنا النظر عمّا في "هذا التعليق من

(123) لقد خصّصت مدام دي ستال فصلا للحديث عن "تأمل الطبيعة" تناولت فيه هذه المسألة، انظر خاصة Mme de STAEL, De l'Allemagne, op.cit, p.570.

(124) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر ص. 50.

موازنة ومفاضلة وتفضيل، لا نرى لها مبرراً؟) وهي مسألة تحتاج فيما نقدر إلى درس مستفيض من وجهة نظر الأدب المقارن، عسانا نصل من خلالها إلى تبين مراجع جبران الفكرية والأدبية ومظاهر تأثره بها فيما كتب، وهذا كله يخرج عما نحن فيه من جهة، وتعوزنا العدة المنهجية للتصدي له من جهة أخرى⁽¹²⁵⁾.

والحق أن إلحاحنا على نص جبران وعلى ما فيه من تردد" الغناء "وتواتر الموسيقى يعود إلى المنزللة التي يحتلها الغناء والموسيقى من المنظومة الرومنطيقية بوجه عام ومن رؤية جبران بوجه خاص، وقد أشرنا إلى أن الغناء لديه "دعاء" وأنه "صلاة" ينشد منها تحقيق ما فقده الإنسان من منزلة، ويطلب من ورائها القضاء على ما أصاب الإنسان من نسيان نتيجة هبوطه من "المحلّ الأرفع"، وإذا ما رأينا جبران يُقيم قصيدته على ترجيع يعتمد الموسيقى ويطلب الغناء، فلأن الغناء - عنده - شبيه بدعاء لا يتوقف أوبيلغ صاحبه مراره لما يضطرم فيه من شوق يعرج به إلى محبة الانسجام التام، والاتلاف الكامل مع عناصر الطبيعة [مجزوء الرمل] :

وأنيين النَّساي شوق لا يدانيه الفتور⁽¹²⁶⁾

ولذلك ربط جبران بين "أنيين الناي" والخلود، وكان أنيئ الناي عنده باقيا ما بقي الكون، وكانت الموسيقى عنده "صدى صوت الطبيعة" سواء أتجلّت في أنات

(125) أشار خليل حاوي في الدراسة التي عقدها لجبران إلى أن شاعرنا قضى سنتين في مدرسة "الحكمة" ببيروت (1897 - 1899) وإلى أنه "من المحتمل، بانتهاء هذه الفترة التي دامت سنتين، تحصّلت لديه المهارة الكافية لاكتساب المعرفة المباشرة بالأدب الفرنسي ولعله قرأ قبلًا تلك الآثار الفرنسية المترجمة التي كانت متوفرة، نذكر منها على سبيل المثال : أتالا لشارلو بريان والبؤساء لهيجو، ولا بدّ أنّه عرف شيئا ما عن روسو وفلاسفة القرن الثامن عشر (...) أو لعله صادف اسم روسو على الأقل في عهد أبكر، حينما قرأ الرومنطقيين الأنغليز" ثم يخرج إيليا حاوي من هذا التخمين إلى القول : "ولا بدّ من الإشارة بادئ ذي بدء إلى صعوبة قائمة في الاقتدار إلى أدلة واقعية أوليّة تبين مصادر مذهب جبران (...) أما تحرّينا لمكتبة جبران فلم يسفر عن أية فائدة نظرا لأنها تضمّ كتباً ربما لم يطلع عليها قط، وإن اطّلع عليها فهي لم تخلف أي تأثير فيه البيت، فمثلا كان يملك آثار أرسطو وكانت في حين أن شيلي وكيتس وروسو (...) لم نجد لهم في مكتبته أثرا " انظر : خليل حاوي، جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وأثاره، تعريب : سعيد فارس باز - بيروت، دار العلم للملايين، 1982، ص. 94 ثم ص. ص. 129 - 130.

(126) جبران خليل جبران، المواقب، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 361.

النابي أم في" رنات أوتار أبولون⁽¹²⁷⁾، ولعلّ هذا ما يفسّر سبب إلحاح شاعرنا على "بقاء" الموسيقى بقاء الجوهر وإن فُتيت مظاهر كثيرة ليست سوى أعراض زائلة، وقد بدا إلحاحه ذاك من خلال ترديده في "المواكب" عبارة: وأنّين النابي يبقى بعد أن "... حيناً، (وقد تردد ذلك منه سبع مرات) وعبرة: وأنّين النابي أبقي من ... (وقد ترددت ثمانين مرّات) حيناً آخر.

غير أن جبران لم يكن الوحيد من بين شعراء الرابطة القلمية في احتفاله بالموسيقى واعتبارها رمز الخلود وعنوان الوحدة الكونية والطريق إلى تحقيق الائتلاف مع الكائنات، إذ أن الناظر في شعر الجماعة يرى-دون عسر ولا تمحل- أن الموسيقى قد كانت عندهم ما كانت عند عميدهم، واحتلّت من شعرهم منزلة إن لم تعدل منزلتها من شعر جبران فهي تدانيها⁽¹²⁸⁾.

وتظلّ دوماً في شعرهم على صلة بالعالم المنشود، ذلك العالم الذي يعود فيه الشاعر إلى ما كان عليه الإنسان في الزمن الأول وهو العالم الذي يتخلّص فيه من جميع الملابس التي تقيّد وجوده، وهذا ما نجده عند أبي ماضي- تمثيلاً في قصيدته "أمنية إلهة"⁽¹²⁹⁾، وهو نصّ أنطلق فيه الشاعر من تصوّر إلهة أحبّها إله، فسعى إلى إرضائها ما وسعه ذلك [طويل] :

أحب إله في صباه إلهة	جری البحر في أعطافها والترائب
تمنّت عليه آية لم يجئ بها	إله سواه في العصور الذواهب
(...) وكان إلهامها متضرماً	هو فأتى بالمعجزات الغرائب
كما الأرض بالزهر البديع لأجلها	ورصّع آفاق السما بالكواكب
وما زال حتى علم الطير ما الهوى	فحنّت وغنّت في الذرى والمناكب

(127) جبران خليل جبران، الموسيقى، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 36.

(128) انظر تمثيلاً : إيليا أبو ماضي، الديوان، ص. 235 (الغراب والبلبل) ص. 455 (الكنار الصامت) ص. 668 كمنجة الشواء، وانظر أيضاً : رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص. 34 (قصري) ص. 89 (النسر) ص. 94 (أنفس الشعراء) ص. 145 (نق يا قلبي) : نميب عريفة، الأرواح الحائرة، ص. 24 (الصمت) ص. 39 (الشاعر)، ندره حذاد، أوراق الخريف، ص. 23 (أغنية الخريف).

(129) إيليا أبو ماضي، الديوان، ص. ص. 142-144.

وأنشأ جنات وأجرى جداولاً ومَدَّ المروج الخضر في كل جانب
و شاء فشاع العطر في الماء والضيأ وفي كل صوت أوصدى متجاوب

ويتواصل نص أبي ماضي على هذا النسق، معدداً ما أبدعه هذا الإلاه في
مرضاة إلهته عساه يفوز بأعجابها ويظفر بودها، ولكن حبيبته تزور عنه وتعرض
وقد رأت أن ما ابتدعه حبيبها لم يزد شيئاً على تجميل الواقع، وهو، عمل يمكن أن
يأتيه المحبون جميعاً ويمكن أن تحصل عليه سائر الآلهات وحتى نساء البشر، فتعود
ثانية إلى "تحديد" أمنيتها، حتى تكون- في عرفها -آية لم يسبقه إليها أحد [مخلع
البسيط].

أريد دنيا فيها شعاع يبقى إذا غابت النجوم
أريد دنيا تحسن نفسي فيها نفوساً بلا جُـسـوم
أريد خمراً بلا كؤوس من غير ما تنبت الكروم
أريد عطراً بلا زهور يسري وإن لم يكن نسيم

فانطلق الإلاه العاشق مفكراً فيما يمكنه أن يحقق به أمنية حبيبته، ولم يجد
خيراً من وتر أثار في نفسها- لأول وهلة - أسى يخالطه بعض الغبط، ولكن ما إن
شده إلى آلة ودغده حتى تبدل أساها فرحاً وغيظها غبطة، وقد رأت أمانيتها تتحقق
وعالمها المنشود يستوي ماثلاً أمامها [مقارب] :

ففاضت خمور وسالت دموع وشعت بروق ولاحت صور
فصاحت به وهي مدهوشة : ألا إن ذا عالم مختصر
فيا ليت شعري ماذا يسمى فقال لها : إن هذا الوتر!

إن عالم الموسيقى هو العالم المختصر الذي يحوي ما تأقت تلك الإلاهة إلى
تحقيقه، إذ هو العالم الذي يجتمع فيه ما لم يجتمع في عالم الواقع وإن أضفى عليه
الشاعر من الجمال ما حسبه كفيلاً بتحقيق الأماني، كما أنه العالم الذي تزول فيه
الأعراض لتبقى الجواهر الصافية الدائمة، لا يطولها الفناء ولا يصيبها الكدر، إذ
الفناء والكدر من نتائج الثنائيات والمتناقضات، ولعلنا في غير حاجة إلى تأكيد أن

ما كانت تلك الإلهة تروم بلوغه لا يختلف في شيء عما كان الشاعر يروم بلوغه أيضاً فهو صورة منها أو هي صورة منه، وقد بينّا الصلة المتينة التي يقيمها الشعراء الرومنطيقيون بالعالم العلوي، أو بالملوك، كما بينّا جنوحهم المقيم إلى الاتحاد بالقوة السرمديّة الشاملة والعودة إلى الفردوس المفقود يدفعهم إليه حنين جارف لا يعرف الخمود، ويحملهم على التعلق به شوق متأجج حدّ الجنون، فإذا "الشاعر طائر غريب يفلت من الحقول العلوية ولكنه لا يبلغ الأرض حتى يحن إلى وطنه الأول فيغرّد حتى في سكوته ويسبح في فضاء لا حد له ولا مدى مع أنه في قفص" (130) ولكن القفص لا يمنعه من الانصات لوقع الأنغام التي تصدر عن الكون معبرة عما فيه من انسجام وتآلف، يسعفه في ذلك ما خصّ به من قدرة فائقة تعرج به "إلى الملاء الأعلى ولكن على سلّم أقوى وأبقى من الجبال، [إذ هو] يصعد بعزم الروح ويتمسك بحبال غير منظورة ولكنها أمتن من سلاسل الحديد (...) ويملاّ كأسه من عصير أرقّ من ندى الفجر، يملؤها من خمرة الخيال والخيال هو الحادي الذي يسير أمام مواكب الحياة نحو الحقّ والروح" (131).

(130) جبران خليل جبران، مقدمة تذكّار الماضي، (وهو ديوان أبي ماضي الذي صدر سنة 1916 بنيويورك) وقد أعاد زهير ميرزا نشر هذه المقدمة ضمن "ديوان أبي ماضي"، والشاهد ص. 94.

(131) المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

الفصل الرابع

البلاد المحجوبة

لعلنا لا نبالغ إن قلنا ان الشاعر في حنينه إلى وطنه الأول وفي معراجهِ إلى الملاء الأعلى وعودته إلى الحق والروح على أنغام الخيال الحادي ينعتق من قفص الطين ويتحرّر من قيد الزمن ويفلت من حدود المكان ليبني عالماً يرده إلى زمنه الأول، زمن الخلود، زمن انتفاء السيورة والسيرورة، زمن الكمال لا تطرقه العوادي ولا يتأثر بالملايسات العارضة الزائلة، ولا شك في أن هذا العالم الذي يروم بناءه عالم ينبغي الحدس به والتنبؤ بقيامه على أسس غير الأسس التي يقوم عليها عالم الواقع : فإذا كان عالم الواقع قائماً على ضرب من "العقلنة" يعتبر كل ما خرج عن حدودها شذوذاً أو عدماً، فإن العالم الذي يبشر به الشاعر الرومنطقي عالم لا يعترف بتلك الحدود، بل إنه يلغيها، وحجته في ذلك أن الحقائق التي يصل إليها الإنسان من تلك الطريق حقائق منقوصة من جهة، متغيرة من جهة أخرى، ألا ترى أن حقائق علم الفلك - على سبيل المثال - قد اتسع مداها ومجالها وتغيرت بعد أن ابتدع الإنسان المناظير الضخمة والمقارب المتطورة، رغم أن حقائق الكون ماثلة لم تتغير، أفلا يعني هذا أن المدى الذي يبلغه علم الإنسان - معتمداً على الحواس والعقل والآلات - لا يمكن أن يكون مماثلاً أو مطابقاً لمدى الحقيقة الكونية، ثم أفلا يعني هذا أيضاً أن ما يصل إليه الإنسان من العلم ليس إلا جزءاً يسيراً من الكون توصل "تور العقل" إلى إدراكه وظل الجزء الأوفر منه بعيداً عن الإدراك لا يطوله وكأنه في العتمة، وتلك العتمة هي الجانب الذي يلجّ الرومنطقيون على سبر أغواره لما له من الأهمية في حياة الإنسان لصلته باللاوعي وبالعلم وبالخيال وبالجنون وبسائر ما يعتبره العقل غير جدير بالدراسة لعجزه عن الاحاطة به وتتميطه ونمذجته، وما من شك في أن هذا التصوّر يؤدي إلى تغيير ما درج عليه الناس من المسلمات، فإذا أقررنا بقصور العقل عن إدراك جوهر الحقيقة، ظل الوعي - على حدّ

قول شو بنهاور (Arthur Schopenhauer, 1788 - 1860) "وسيلة معرفة وأداة عمل على مستوانا الشخصي، وظل أداة رغبتنا في الحياة على أساس فردي، وظل من ثم أداة ثانوية جدًا بالنسبة إلى ما في الطبيعة وما في الكون من رغبة في الحياة"⁽¹³²⁾، وينتج عن هذا - طبعا - أن العقل يتعطل دوره في أن يكون مقياس الأمور، فتخرج الحقيقة عن نطاقه وتتجاوز نفوذه وسلطته، وهو اعتبار لم يكن يلقي سوى المعارضة لدى من لم يكونوا على الرؤية الرومنطيقية، بل إنه أدى بالرومنطيقين أنفسهم إلى التساؤل عن جدوى الكلام وقدرته على الاحاطة بالحقيقة إذ أن اللغة تجري على المنطق وترتبط مكوناتها برباط عقلي، فإذا كان الأساس قاصرا سرى القصور إلى البناء الذي أقيم على ذلك الأساس، وهو ما نراه عند نعيمة حينما ذهب بطله الأرقش منذ بداية مذكراته - إلى اختيار الصمت بدل الكلام - "لأن بيان الناس من أي نوع كان ومهما بلغ من الدقة والرفقة ما يزال أضيق من أن يتسع لجميع مشاعرهم وأفكارهم"⁽¹³³⁾ ولأنه "ليس على وجه الأرض لغة كاملة بتركيبها، كافية لتأدية كل انفعالات النفس وتماوجات العواطف"⁽¹³⁴⁾، وأنا لنجد الأمر نفسه عند جبران في دعوته إلى السكوت وجعله الصمت علامة الصدق لأن الكلام غير قادر عن الإفصاح الحق عما في النفس من الخواطر والأطراب⁽¹³⁵⁾، وقد ختم الفصل الذي عقده - ضمن "العواصف" - للكلام وطوائف المتكلمين، بقوله : والآن وقد أبنت بعض "قرفي" وأشمزازي من الكلام والمتكلمين أراني كالطبيب المعتل أوكمجرم يقف واعظا بين المجرمين، فقد هجوت الكلام ولكن بالكلام (...) فهل يغفر الله ذنبي قبيل أن يرحمني وينقلني إلى غابة الفكر والعاطفة حيث لا كلام

(132) نقلا عن : G. Gusdorf, l'homme romantique, op. cit, p. : ولم يذكر المؤلف المصدر الذي استقى منه هذا الشاهد.

(133) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، ص.ص. 14-15.

(134) المصدر السابق، ص. 43.

(135) انظر خاصة قصيدتيه : "يا الله يا قلبي" و"أغنية الليل" (البدائع والطرائف) ضمن، المجموعة الكاملة، ص. 602. وص. 605.

ولا متكلمين" (136) بل إن نسيب عريضة يذهب إلى أبعد مما ذهب إليه جبران ونعيمة، ويعتبر أن بين ما يشعر به الإنسان وما يعبر عنه شبيه بما بين السماء والأرض [مجزوء الرمل] :

يا نديمي إن بعض الناس	إن جـسـت الأمـور
شاعر مهنته صوغ	القوافي من شعور
يعشق الحسن ويبني	في على الجو قصور
يمطلي الشمس ويسعى	فوق هامسات البـدور
وهو في الأرض يجرّ	الرجل تدميها الصـخور
يأمر الدهر وينهاه	ببـهـتـان وزور
دعك منه وأقلب الصفحة	في سفر الدهور (137)

وقد تبدو هذه الأبيات مخصصة للحديث عن الشاعر الذي يمتن صوغ القوافي، - بما في الامتحان من معنى سلبي - غير أن اختيار نسيب عريضة صنفا من الشعراء اختيار قد أملاه - فيما نرى - الهدف الذي يسعى إليه صاحبنا وهو بيان قصور اللغة عن التعبير عن المشاعر تعبيرا يفي بجورها وحقيقتها من جهة وبيان ما تلتبس به اللغة من كذب وزيف يملئها ما اعتاد الإنسان اتباعه من المواضعات والتقاليد والأعراف في هذا الباب أيضا من جهة ثانية بل قلّ أن يسعف الشاعر لسانه وبيانه في الإفصاح عما يتردد في نفسه من الأحاسيس وما يخفق به قلبه من المشاعر، وإن اجتهد في ذلك وسعى إلى أن يفضي إلى خلانه بما يعتمل في روحه، فاذا به يقف بينهم معترفا بعجزه وقصوره - وهو عجز ناتج عن حدود لغة الناس وقصورها لا عن جيشان عاطفته وتيقظ إحساسه وتخطيه نواميس الناس وأعرافهم وبلوغه تخوم المطلق : [خفيف]

(136) جبران خليل جبران، العواصف، ضمن المجموعة الكاملة، ص 492.

(137) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : أقلب الصفحة في سفر الدهور، ص 224.

أبتغي أن أقول شيئاً فيعصاني لساني والسحر تحت لساني
أنا كالطائر الذي اندفق السحر عليه فغص بالألحان
لوكفلك في البحر أوفى عليها عارض بعد عارض هتآن (138)

ولعلّ ما لمسّه الرومنطيقون عموماً - وجماعة الرابطة القلمية بوجه خاص - من مظاهر القصور والزيّف في اللغة قد كان من الأسباب التي دفعت بهم إلى الالتجاء إلى الخرافة والأسطورة والقصة الدنيّة لاعتمادها الرمز والإشارة ولتجاوزها حدود اللغة الظاهرة، ولقدرتها على اندماج الحقائق الجزئية العارضة في حقيقة كلية يصعب ادراكها بواسطة العقل، ومن ثم يمكننا الحديث عن الصلة التي قد تكون بين المنزع المثالي الذي نلمسه في تصوّر العالم البديل المنشود لدى الرومنطقيين من جهة والخرافة والأسطورة والقصة الدنيّة من جهة ثانية : فالخرافة والأسطورة والقصة الدنيّة بما يسمها من خروج عن حدود العقل والمنطق تضفي على وجود الإنسان معنى بوضعه في سياق وجود أعم، وفي سياق معنى أشمل لا يقف عند حدود المعنى كما يضبطها العقل ويرتضيها، خاصة إذا كانت الخرافة أو الأسطورة أو القصة الدنيّة ممّا يفسّر - ولو بعض التفسير - علاقة الإنسان بالكون أو منزلته منه، إذ تبدو الأسطورة بوجه خاص خارقة تلك الحدود، فاتحة الباب وإسعا أمام الإنسان حتّى يكون على صلة بغيره من الناس وبالكون من حوله أيضاً، وحتّى تتعدّد تلك الصلة على أساس من المعرفة لا يقتصر على الظاهر من الأمور، بل يغوص إلى بواطنها فيفضي بالإنسان إلى استعادة القدرة على الاصغاء إلى وقع رنات الكون، والاسهام فيها والاندماج في حياة مقصدها الوحدة ومطلبها انسجام الحياة الروحيّة.

إنّ الوعي بقصور اللغة والتباسها بالزيّف جزء من الوعي بقصور الوجود الإنساني، وجزء من الوعي بتردّي منزلة الإنسان من الكون، كما أنّها جزء من الوعي بالقطيعة التي تسم علاقة الرومنطقي بمن حوله، وقد سعى جلّ

(138) إيليا أبو ماضي، الديوان، قصيد : لمتان، ص. 690.

الرومنطيقين إلى تبين السبب الأساسي الأول الذي يمكن أن تعزى إليه تلك المنزلّة، والعلّة الأولى التي يمكن أن ترد إليها القطيعة وما انجر عنها من ألم مقيم وعذاب لا يريم، فإذا مدار الأمر لديهم على "الخطيئة الأولى" وما تبعها من هبوط الانسان من الجنة ومغادرته عالم الكمال، ذلك أن هذه "الخطيئة الأولى" هي أصل محنة الانسان وبلائه، وهي أصل ما أضحى عليه من إحساس بالنقص ولّد فيه رغبة في السعي إلى الكمال عساه يسترجع منزلته الأولى، وهي رغبة تتبعث في نفسه تؤثرًا شديدًا ناتجا عن توق جامع إلى مرحلة ما قبل الخطيئة حتّى يستعيد ما كان عليه، يدفعه شوق لا يفتر وهمّة قد تعلّقت باسترجاع توازن انخرم بفعل تلك الخطيئة، ثم إنها - من وجه آخر - رغبة تكسب الحياة معنى وتجعل للوجود هدفا يجري إليه وتلج النفس في طلبه وإن بدا بعيد المنال [مجزوء الكامل] :

يا نفس مالك في اضطراب	كفريسة بين الذئاب
(...) أصعدت في ركب النزوع	حتّى وصلت إلى الربوع
فأتاك أمر بالرجوع	أعلى هبوطك تأسفين؟
أم شاقاك الذكر القديم	ذكر الحمى قبل السديم
فوقفت في سجن الأديم	نحو الحمى تتلفّين؟
أضعت فكرا في الفضاء	فتبعته فوق الهواء
فنأى وغفل في العلاء	فرجعت تكلّي تدبين؟ (139)

فليس الحديث عن النفس - وقد غدت تكلّي - سوى تعبير جليّ عما آل إليه الانسان من وضع يستدعي الرثاء له والاشفاق عليه، خاصّة إذا علمنا أن طموحه لا يقنع بما قد يكون دون الظفر بوضع كان عليه في فجر الحياة الأول وهو وضع انسجام مع عناصر الكون كافة ووضع كمال لا يشوبه نقصان وخلود لا ينطرق إليه فعل الزمن، وعندئذ ينشأ سؤال بعيد المدى سحيق الغور،

(139) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : يا نفس، ص. ص 87-88.

وهو السؤال المتعلق بمعنى الكمال المفقود المنشود، أوإن شئنا قلنا إنه السؤال الذي تؤدي الاجابة عنه إلى تلمس ملامح الانسان الكامل الذي كان في أصل الوجود أوفي الزمن الأول، زمن الحمى قبل السديم، زمن الاتحاد بالعناصر وبالقوة السرمديّة الشاملة، وهذا الانسان الكامل هو الحقيق - في نظر الرومنطقيين - بأن يكون دعامة العالم الأمتل المنشود.

ولا شك - هنا أيضا - في أن الاجابة عن هذا السؤال والبحث عن تفسير ما أصاب الانسان حتى صار إليه، لا يمكن أن يكونا مستنديين إلى حجج عقلية، وأنّى لهما أن يستندا إلى العقلنة وقد استبان للرومنطقيين قصور المنهج العقلي في هذا الباب كما تبيّنوا قصوره دون إدراك حقائق الكون الجوهرية على ما أشرنا إلى ذلك، ومن ثم ينفّث باب الخرافة والأسطورة والقصة الدنيّة بما فيها من رمز يقارب للغز أحيانا، وبما فيها من طاقة على الاشارة والتلميح إلى أصل العلاقة بين الانسان والكون والعلاقة بين الانسان والانسان خارج ما سطره العقل واستنه فصار كالقيود تكبل الناس وتتأى بهم نأيا عن جوهرهم الأول وتنسيهم ما كان لهم من المنزلة.

فلا عجب إن رأينا حديث الرومنطقيين ينطلق - في هذا الباب - من الإيمان بأن الانسان، على ما هو عليه اليوم - قد أضحى في حالة من النقصان، كما ينطلق من الاحاح على الرغبة في السعي إلى استرجاع ما افتقده من كمال، ولذلك فإن أنموذج الانسان الكامل لدى الرومنطقيين إنما هو ذلك الانسان الذي كان في فجر الحياة الأول، قبل أن ينسلخ منه آخر، أوإن شئنا قلنا هو آدم قبل أن تتسلخ منه حواء فيغدو ناقصا : هو ناقص ذلك الصلح الذي سوّيت منه حواء، على ما ورد في رواية مختلف الديانات السماويّة ولكن هذا النقص "المادي" ليس إلّا رمزا لنقص عميق الدلالة، ذلك أن انفصال حواء عن آدم إرهابا بانفصال آدم عن الجنة وهبوطه "الأرض" (بما في الهبوط من معاني التردّي والانحدار والتدنّي) كما أنّ انفصالها عنه يعني نشأة الثنائية الأولى، ثنائية الذكر والأنثى، وهي أصل الثنائيات التي بعثت في وجود الانسان شتى ضروب التوتر والتناقض ومختلف صنوف الأقراح والأتراح، بعثت فيه فعل الزمن وانتفاء الخلود بالموت، وجعلت حياته سعيّا متواصلا مضطربا إلى

استرجاع ذلك الوضع الأول من الكمال والخلود، ينشده ولا يبلغه ويطلب القضاء على تلك الثنائيات ولا يظفر به نتيجة ما أصاب كيانه من صدع لا سبيل إلى رأيه وما طرأ على وجوده من فناء يتربص به ولا يقوى على دفعه وقهره إلا بتصور انبعاث على شاكلة ما نجده في الطبيعة من تعاقب الثمرة والبذرة [مجزوء الرجز]

يا نفس لولا مطمعي بالخلد ما كنت أعني
لحنا تغنيه الدهور
(...) يا نفس ما العيش سوى ليل إذا جن أنتهي
بالفجر والفجر يوم
وفي ظمما قلبي دليل على وجود السلسيل
في جرة الموت الرحوم
يا نفس إن قال الجهول الروح كالجسم تزول
وما يزول لا يعود
قولي له إن الزهور تمضي ولكن البذور
تبقى وإذا كننه الخلود⁽¹⁴⁰⁾

إن تشبيه التمثيل الذي يقيمه جبران في هذا النص بين كائنات الطبيعة وتعاقب الحياة فيها على أساس الموت والانبعاث واعتبار ذلك أنموذج الخلود ينخرط ضمن الرؤية الرومنطيقية، وقد رأينا أنها رؤية تقيم توازيا وتمائلا بين الكون الأصغر (أي الانسان) والكون الأكبر (أي الطبيعة بمختلف كائناتها) وهو تماثل قد فسره الشاعر الألماني نوفاليس (Novalis 1801-1772) فقال : "ليس الهواء في جسم الانسان بأدنى منزلة من الدم وما منزلة الانسان من الكون إلا كمنزلة الروح من البدن"⁽¹⁴¹⁾ وهذا التماثل هو ما جعل الرومنطقيين يدعون

(140) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : يا نفس، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 598.

NOVALIS, l'Encyclopédie, fragments, classement Wasmuth, paragraphe 934 trad. M. (141

De Gandillac, Paris, éd. de Minuit, 1966, p.220, et cité par Gusdorf, l'homme romantique, op, cit. p.160.

إلى النظر إلى الإنسان من حيث هو ظاهرة كلية تجمع بين الروح والجسد والقلب والعقل والوعي واللاوعي والفكر والسلوك والتعلل والجنون واليقظة والنوم والحقيقة والخيال والحلم والواقع والعافية والمرض وغير ذلك من الثنائيات على ما في الحديث عن ذلك كله من عسر، بسبب جمعه بين عناصر متباينة متنافرة بل متناقضة أحياناً، ذلك أن وجودنا في خضم الكون وجود قائم على مختلف تلك المكونات، وادراكنا حقائق الوجود إدراك لا يتم إلا من خلال ما يصلنا منها ومن خلال تفاعلها جميعاً وانفعالها في سياق تجربتنا الساعية إلى الكمال، فليس لبعض الحواس - وإن كانت ذات بعد ذاتي مثل الذوق والشم - من الأهمية أقل مما لسواها من سائر الحواس والملكات التي تسهم في نحت تجربة الإنسان في الوجود وسعيه إلى اكتساب منزلة يرضاها من الكون كما أنه ليس للحلم - وإن كان انعدام الوعي يقيظ - دور أقل شأنًا من دور الفكر متيقظاً أو العقل واعياً، بل إن الحلم هو المجال الذي تتحقق فيه أعلى درجات الشبه بين الإنسان وعناصر الطبيعة، بسبب غياب الوعي منه : أليس الحيوان كائنًا ضئيل الوعي بل أليس النبات كائنًا منعدم الوعي، وهما في هذا شبيهان بالإنسان حينما يكون في حالة النوم والحلم، تلك الحالة التي يتقلص فيها نصيب النشاط الذي يبذله النظام العصبي الشوكي، ويعظم دور النظام الغددي الذي يسود عالم النبات بوجه خاص؟ بل أليس الأصل في الكائنات جميعاً، هو المنظومة الغددية؟ بل إنهم يذهبون إلى أن النظام العصبي الشوكي والنظام الغددي لم يكونا لدى الإنسان الأول إلا شيئاً واحداً، فكان ذلك الإنسان يحيا في وفاق مع الكون من حوله وكان الناس حينئذ يحيون على وقع أنغام الكون المؤتلفة ويسهمون فيها اسهاماً، غير أن قوى النظام الغددي خفت وخابا وأوارها وقد اشتد عود قوى النظام العصبي الشوكي وصارت تسعى إلى الاستقلال بل وإلى تحديد منزلة الإنسان من الكون، فارتدت قوى النظام الغددي وتراجعت إلى الأغوار السحيقة من اللاوعي ولم يعد لها من مجال سوى مراقبة نمو الجسم وتعديل ذلك النمو والسهر على حسن استوائه. فما غلبة النظام العصبي الشوكي (الذي أساسه الحماغ) على وجود الإنسان سوى شذوذ عن القاعدة، تزيده الأعراف والمواضعات حدة من خلال التربية التي يتلقاها الطفل، وهو شذوذ استقر شيئاً فشيئاً عبر الدهور في وعيه حتى صار يعتقد أن ذلك النظام هو الأصل وأنه درجة عليا يتميز بها من سائر الكائنات. فهل نخشى المجازفة

بعد هذا إن ذكرنا ما قاله بعض دارسي الرومنطيقية من "أن المنظومة الرومنطيقية منظومة غددية، وإن تاريخ الرومنطيقية يُردّ إلى ثورة المنظومة الغددية على المنظومة العصبية الشوكية (...)" إذ أن المنظومة الغددية هي المجال الذي ينطلق فيه الحب من عقله، والدين والحس والقسوة والغرائز (...) واللاوعي، فتخرج عن سلطة الإنسان فلا يقوى على كبح جماحها" (142) إن هو قصد إلى ذلك متبعا سبيل العقل والوعي والمواضعات والأعراف.

وقد يبدو هذا التأويل بعيدا ويبدو هذا المذهب غريبا، ولكن إذا ما عدنا إلى ما دأب عليه الرومنطيقيون من رغبة في الوقوف على الأسباب التي أدت إلى تردّي الإنسان وهبوطه من ذرى المنزللة التي كانت له وجدنا أن هذا التفسير يعود بنا إلى عمق أعماق الأزل ساعيا إلى البحث عن السمات التي تجمع بين الكائنات وتردّها إلى أصل واحد تتنفي منه أبسط الثنائيات فتتحقق بذلك الوحدة الكونية المنشودة، وهي وحدة لا يمكن تصوّرها إلّا في إطار من الانسجام والائتلاف، يفضيان إلى قهر العدم والموت بالخلود أو العود الأبدي.

فليس من التمحّل إن قلنا إن التعلق بالخلود نتيجة طبيعية للرغبة في القضاء على أصل الثنائيات، وإنشاء عالم مثالي بديل خال من المتناقضات كفيل بعودة الانسجام بين الإنسان ومختلف الكائنات، غير أن ذلك الانسجام لن يكون إلّا إذا استعاد الإنسان ما كان له من كمال، وهو كمال يتوقف على استرجاع ما افقده حينما انفصلت عنه حواء، فنشأت بذلك الانفصال أولى الثنائيات التي جعلت آدم يسعى جاهدا إلى الاتحاد بها عساه يحقق من خلال ذلك الاتحاد الوحدة المنشودة ويقضي على الثنائيات فينبعث الإنسان الكامل الذي لا يعرف فصلا بين الروح والجسد ولا بين القلب والعقل ولا بين الموت والحياة، إذ أن هذه الثنائيات جميعا تلغي الوحدة الروحية الأولى وتبعد بالإنسان عن إدراك

Ricarda HUCH, Les romantiques Allemands, T.II, trad. J. BREJOUX, Pandora, Aix (142 - en - Provence, 1979, pp.85 - 86 ; cité par Gusdorf, l'homme romantique , op. cit, p.242.

حقيقته الأصلية وتبقيته في ضرب من العجز عن فهم الأسباب التي أدت به إلى منزلة دون التي تشنق إليها روحه.

فليس انبعاث الانسان "الكامل" سوى نتاج اكتمال الرجل بالمرأة واتحادهما في سياق من "الحب" يفضي إلى وحدة عليا تتجاوز اتحاد جسدين إلى ما في ذلك الاتحاد من بعد نفسي وروحي يسهم فيه كل طرف بلبنة في بناء معنى الوجود الحق، ويفتح كل منهما للآخر أبوابا يلج منها إلى قيم ما كان له علم بها وإلى عوالم ظلت محجوبة عنه مغلفة بالاسرار والألغاز فيتحقق من هذا الاتحاد قضاء على الثنائية إذ يغدو الجسدان جسدا واحدا والروحان روحا واحدة قادرة على إدراك الحكمة التي تسري في الكون والوقوف على الوحدة الجوهرية التي تكتنفه وإن بدت فيه المظاهر على بعض الاختلاف والتباين، غير أنه تقوم دون ذلك الاتحاد عقبات تمنع اكتماله وتحول دون أن ينتج عنه "الانسان الكامل" وهي عقبات مردها إلى التوتر الشديد الكائن بين الروح والجسد أوبين ما تنوق إليه النفس وما يشتهي الحس، وهذا التوتر هو ذاته الذي دفع ببطل نعيمة "الأرقش" إلى أن يعترف في آخر مذكرة من مذكراته، قائلا : "بيدي، بيدي هذه ذبحت حبي لأنه فوق ما يتحملة جسدي ودون ما تشنقه روحي، وأي الناس أدرى مني بما يتحملة جسدي وما تشنقه روحي؟ فما شأنهم معي⁽¹⁴³⁾"، ولم يجد الأرقش نفسه من تعليل لما أقدم عليه (وقد ذبح عروسه ليلة زفافه) سوى أن يقول : "أنا جنّي وانسيّ معا، وهل للانسي أن يفهم الجنّي، كيف للانسي أن يفهم لماذا يذبح الجنّي حبه بيده؟"⁽¹⁴⁴⁾.

ولعلنا لا نبالغ إن ذهبنا إلى أن هذا التوتر قد يكون من الاسباب التي صرفت عددا من الرومنطيقيين عن الزواج، وكيف لهم أن يقبلوا عليه وقد استقر في نفوسهم شبه اليقين بأنهم ليسوا من طينة البشر تحكمهم العادات ويخضعون لقسر المواضعات (وما نعت الأرقش نفسه بأنه جنّي إلّا من هذا

(143) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، ص 127.

(144) المصدر ذاته، ص 126.

القبيل في ما نقتر)، ولذلك كان رفضهم الزواج دليلا آخر يفصح عن موقفهم العام الراض مختلف مظاهر السائد من القيم، المعترض على المستتب من الأعراف المناهض لها (ورفض الزواج عندئذ رفض مؤسسة اجتماعية مقننة)، وهو إلى ذلك رفض يبين عما كان يعتل فيهم من تأرجح بين قطبين متعارضين يدور عليهما الحب، وهما الروح والجسد، فيكون الرفض حينئذ منخرطاً في الموقف العام المناهض للتثانيات كما يكون رفضاً لتصوّر يغلب الجسد على الروح ويغلب ما يرجى منه من نفع على ما ينتظر منه من كشف جوهر الوجود، وهو تصوّر يجعل الحبّ عارضا زائلا لا أصلا باقيا من الأصول التي ينبني عليها الكون ومراقبة إلى الخلود [يسيطر] :

والحب في الناس أشكال وأكثرها	كالعشب في الحقل لا زهر ولا ثمر
وأكثر الحب مثل الراح أيسره	يرضي وأكثره للمد من الخطر
والحبّ إن قادت الأجسام موكبه	إلى فراش من اللذات ينتحر
كأنه ملك في الأسر معتقل	يأبى الحياة وأعوان له غدروا ⁽¹⁴⁵⁾

ولم يكتف جبران بهذا التصوير فانطلق مؤكدا [مجزوء الرمل] :

إن حُبَّ الناس داء	بين لحم وعظام
فإذا ولى شبيب	يختفي ذاك السقام ⁽¹⁴⁶⁾

ولكن ما أبعد حب الناس هذا عن الحب الذي كان يراه جل الرومنطيقين ويرتضونه، ما أبعد هذا الحب، وقد جعل الناس فيه الغلبة للجانب الحسي، جانب الشهوة والجسد، عن الحب الذي تغني به نعيمة في قوله : "أيها الحب أنت البداية التي منها كل بداية، والنهاية التي إليها كل نهاية، بك تتماسك الأقمار

(145) جبران خليل جبران، المواقب، ضمن المجموعة الكاملة، ص 359، وقد كتب جبران فصلا آخر أيضا جعله فاتحة كتابه : العواصف، عنوانه "حفار القبور" (ص.ص. 367 - 371) من المجموعة الكاملة جاء فيه قوله : "إنما الزواج عبودية الإنسان لقوة الاستمرار، فإن شئت أن تتحرر طلق امرأتك وعش خاليا" (ص. 369).

(146) المصدر ذاته، المواقب، ضمن المجموعة الكاملة، ص 359.

والشموس والمجرات وحولك تدور، منك تتبع الحياة ومن الحياة الجمال، ومن الجمال الحق، سلطانك هو السلطان وقضاؤك هو القضاء وعدلك هو العدل، أنت السحر وأنت الساحر، أنت الخالق وأنت الخليفة، أنت الكل في الكل، فالمجد لك! (147) ولكن قلة من الناس يدركون ذلك، بينما انشغل جلهم بالقشور عن اللباب، فراحوا "باسم القانون يحاولون حصر[e] في قلوب أقفرت من عيب[e] ونور[e] ومحق[e] من قلوب هيأتها لـ[e] هياكل وباركتها بنور[e] وبخور[e]" (148) وما دروا أن "الجمال إلى زوال والشباب إلى غياب والجسد إلى فناء وكل ما في الكون هباء، وما من بقاء لغير الحب، إنه وحده يملك القدرة على قهر الزمان والمكان وعلى الثبات في وجه شتى التيارات، إنه وحده الذي لا يكال بمكيال ولا يوزن في ميزان، إنه وحده المفتاح إلى قلب الحياة إلى قلب الله" (149). وبذلك نرى نعيمة ينقل الحب من العرضي الزائل والاجتماعي الزائف إلى الجوهر الباقي، ويعود به إلى أصل الخليفة، إلى زمن كان فيه الإنسان متحدًا بالقوة السرمديّة الشاملة، كما يبدو ذلك من مخاطبته حبيبته التي رمز إليها بثلاثة أحرف (هي : M.D.B) دون أن يسميها، لما في التسمية من العَرَض ولما في الرمز من تجاوز الظاهر إلى الباطن [مجزوء الوافر] :

أنا السرّ الذي استترا بروحك منذ ما خطرا
بببال الكائنات الأعلى خيالُ العالم الأدنى

فصور من ثرى بشرا

(...) أنا الدمع الذي لمعا (...) بعينك عندما انقشعا

لأول مرة عنها ضباب الغيب والوسن

فذاقت روحك الوجعا

(...) فهاتي يدا وهاك يدي على رغد على نكد

(147) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، فصل : أيها الحب، ص 182.

(148) المصدر ذاته، والصفحة نفسها .

(149) المصدر السابق، ص 181.

وقولي للألى جهلوا معا كنا من الأزل
معا نبقى إلى الأبد⁽¹⁵⁰⁾

ولعلّ هذا تصوّر ذاته هو الذي كان منطلق جبران في بعض نصوصه
النثرية من كتاب العواصف⁽¹⁵¹⁾ وهي نصوص تجمع على أن الحب صنو
الحياة الحق وأنه جوهر متقدّ أنقادها، باق بقاءها، وأنه أحد الأقانيم الثلاثة التي
يتأسس عليها الكون وإن صورته الناس في صورة أمانيهم العارضة الزائلة
بزوال تحققها، فلم يدركوا أن "الحب وما يولده والتمرد وما يوجده والحرية وما
تتميه ثلاثة مظاهر من مظاهر الله، والله ضمير العالم العاقل"⁽¹⁵²⁾.

ولا نخال أننا نبالغ إن قلنا إن هذا التصوّر كان شائعاً بين شعراء الرابطة
القلمية وأنه كان واحداً من العناصر التي كانت تؤلف بينهم وتجعلهم ذوي رؤية
مناقرة تسير بهم على نهج واحد في الاعتراض على الشائع ومناهضة المستتب
والدعوة إلى تأسيس عالم جديد يُعيد للانسان إنسانيته بنبذه التقاليد والأعراف
التي كبلت روحه دهوراً فمنعته من الحرية والاعتناق، وما من شك في أن
الحب هو إحدى الوسائل المثلى التي تساعد الانسان على ذلك في عرفهم، إذ هو
الطريق إلى استرجاع ما كان ينعم به من ائتلاف مع عناصر الكون، ومن اتحاد
بالقوة السرمديّة الشاملة اتحاداً يرجع به إلى "صميم الحياة" فيعانق جوهر
الوجود وينصهر فيه أنصهاراً يرتفع به عن دنايا الحياة وأوصا بها ويفغو كأننا
يرتدي النور جلباباً [مجزوء الوافر] :

تعالى نطلق الروحين من سجن التقاليد
فهذي زهرة الوادي تذيب العطر في الوادي
(...) تعالى إن رب الحب يدعونا إلى الغاب
لكى يمزجنا كالماء والخمرة فى كأس

(150) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : إلى MDB، ص.ص. 102-107.

(151) انظر على سبيل المثال، العواصف، فصل : على باب الهيكل (ص. ص. 382-380 من
المجموعة الكاملة) أو فصل : رؤيا (ص.ص. 415-416 منها أيضاً).

(152) المصدر السابق، ص. 416.

ويغدو النور جلبابك في الغـاب وجلبـابي
فكم نصغي إلى الناس ونعصي خالق الناس⁽¹⁵³⁾

إن تصوّر الحب تصوّراً يختلف، إن لم نقل يناقض التصوّر الشائع بين الناس، يبدو لنا من الأسباب التي زادت الشعور بالغربة حدّة لدى الرومنطقيين عموماً، وعمقت القطيعة بينهم وبين معاصريهم وقد صُمّت آذانهم عن الانصات لما يتردد في خواطر أولئك الشعراء، وقصرت مداركهم عن فهم مناجاة أرواحهم، حتى غدا من الطبيعي أن نرى جبران - تمثيلاً - يشيح بوجهه عن الذين ظلوا عبيد قيم وأعراف تستعيز عن الجواهر الباقية بالأعراض الزائلة :
[من مجزوء الرجز]

يا قلب إن قالوا أين التي تهوى
قل قد سبت غيري ثم ادع المسلى
بإله يا قلبي استرجوك
فما الذي يـضنك إلا دواك فـاعلم
الحب في الأرواح كخمرة في الكاس
ما بان منها ماء وما خفي أنفاس⁽¹⁵⁴⁾

غير أن الاحساس بالغربة والشعور بالقطيعة يخفيان أيضاً حنيناً جارفاً إلى استعادة منزلة مفقودة وشوقاً عارماً إلى استرجاع وئام ظلّ عسير المنال في إطار مجتمع رافض قيم هذا "الغريب" وهي قيم تولي النفس وأصواتها ومطامحها ورغباتها أهمية عظيمة، ولعلّ ذلك الحنين هو ما جعل الرؤية الرومنطقيّة منفتحة على أنموذج اجتماعي مختلف يلقي فيه الشاعر أشباهاً له ينظرون إلى الكون نظرتّه إليه، ويقيمون حياتهم على نمط يشاكل ما يدعو إليه

(153) إيليا أبو ماضي، الديوان، قصيد : تعالي، ص.ص. 497-498.

(154) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : بالله يا قلبي، ص 602. من المجموعة الكاملة .

ويرجو قيامه، وفي هذا بعض التفسير لما في الأندلس الرومنطيقية عامة من تعبير عن الاعراض عن نمط اجتماعي قائم على مواضع وأعراف تبعد بالإنسان عن جوهره الأول لما يشوبها من منازع نفعية، ولعل ذلك الحنين هو ما جعل الرؤية الرومنطيقية تمجد قيام أنماط اجتماعية تعيد للإنسان ما افتقده من قيم أصيلة وتعيد إليه توازنه في المجموعة كما تعيد إليه توازنه في الكون أيضا، لا على أساس نفعي، بل على أساس الاسهام في تحقيق الوحدة الكونية، إذ أنه لا يمكن القضاء على ما عم حياة الناس من فوضى إلا بالأصغاء إلى صوت "العناصر" والاتصاف لما ترسله القوى الطبيعية من أنغام نسي الإنسان الأصغاء إليها، ولن يتأتى له ذلك إلا باستعادته إحساسه الكوني المفقود، وذلك من خلال استبدال علاقته بأخيه الإنسان وبالكون من النشاط والنفور والعداء إلى الائتلاف والتفاهم والوحدة في إطار الكون الأرحب، وما الوسيلة التي يبلغ بها ذلك إلا الحب يتخذه الشاعر مرشدا يهديه إلى الحقائق الجوهرية ويذكي في نفسه الشوق إلى المعرفة الحق، فيدرك كنه نفسه وكنه الكون من حوله ويقف على سر الوحدة الكونية من خلال ادراكه القوة السرمديّة الشاملة : [خفيف]

رب ليل نجومه ضاحكات	مثل أحلام غادة في صباها
لمست اصبع السكينة أشواقني	فهبت مذعورة من كراها
(...) كان طرفي يجول في العالم	الأعلى وروحي تجول في مغناها
(...) فإذا الحب كالفضاء وقلبي	طائر في الفضاء ضل وتاها
(...) قال قوم إن المحبة إثم	ويح بعض النفوس ما أغباها
إن نفسا لم يشرق الحب فيها	هي نفس لم تدر ما معناها
(...) أنا بالحب قد وصلت إلى نفسي وبالحب قد عرفت الله ⁽¹⁵⁵⁾	

ولعلنا في غير حاجة إلى أن نذكر بما في هذه الأبيات من شعر أبي ماضي من مكونات العالم الذي يتوق إليه الشاعر، وهو عالم كثيرا ما تنبعث

(155) إيليا أبو ماضي، الديوان، قصيد : ليل الأشواق، ص. ص. 780-782. وانظر أيضا قصيد : أنفاس العشاق، المصدر ذاته، ص. 623.

رؤياه ليلا بعد أن يغيب نور النهار الساطع الذي يدرك فيه العقل جانبا من الحقائق بفضل الحواس (وخاصة حاسة البصر) وتخفى عنه - لذلك - حقائق جمة لا قبل له بالوقوف عليها لقصور آتته من جهة ولاعتياده على التتميط والنمذجة واسكات أصوات الروح وشوقها إلى المطلق من جهة ثانية، وهو - إلى ذلك - عالم تتطلق فيه الرؤى من عقالها والأشواق من قمقمها وتهب النفس من السبات الذي ضربه عليها العقل فتشرئب إلى معانقة الكون الأرحب عساها تدرك جوهر المعنى باصغائها إلى نداء الكينونة الذي يرسله الحب حتى تبلغ المعرفة الكاملة، ذلك أن نداء الحب من طبع الكائنات جميعا، ولكن الانسان أنسي ذكره فصار عليه أن يتعلمه منها، وفي تعلمه ذلك النداء استعداد لما كان له من حميم الصلة بها وبما كان يشده إليها من انسجام وانتلاف هما طابع الوحدة الكونية المميز، وفيه أيضا استعداد لانسانيته وعودة به إلى أصله الأول وخصائصه الأساسية التي تتميز بها من الجماد : [كامل]

من ذا يكافئ زهرة فواحة أو من يثيب البلبل المترنما
 (...) يا صاح خذ علم المحبة عنهما إني وجدت الحب علما قيما
 (...) أيقظ شعورك بالمحبة إن غفا لولا الشعور الناس كانوا كالدمى
 (...) ما الكأس لولا الخمر غير زجاجة والمرء لولا الحب إلا أعظما
 كره الدجى فاسود إلا شهبه بقيت لتضحك منه كيف تجهما
 لو تعشق البيداء أصبح رملها زهرا، وصار سرايبها الخداع ما(156)

وقد يبدو هذا الموقف الداعي إلى الانفتاح على الآخر والبحث عن الأشباه والنظائر موقفا بعيدا عما شاع من أن الرؤية الرومنطيقية رؤية تؤكد اختصاص الفرد بجملة من الخصائص لا يمكن ردها إلى أنماط ونماذج ضببطت من قبل، كما تؤكد أيضا تميزه بالقدرة على الاعتراض على الشائع وعلى نفي كل ما يقاس بمقياس عام ليس للخصوصية فيه مكان، غير أن النظر الدقيق في

(156) المصدر ذاته، قصيد : كن بلسماء، ص.ص. 657-658.

المنظومة الفكرية الرومنطيقية يفضي إلى الإقرار بأن مدار الأمر بعيد عن أن يكون على ضرب من الفردانية المفرطة التي ينجرّ عنها إيلاء ضمير المتكلم المفرد السلطة المطلقة في التحكم في الكينونة على الإطلاق، ذلك أن الرومنطقي - لما كان الكائن الوحيد الحامل للقيم الحق في عالم غفل منها خواء - مدرك أن عليه ألا ينكفيء في عزله وألا يزوي في وحدته، بل إن الشعور بالوحدة والغربة والخوف من ألا تلقى روحه روحا تشبهها وتأنف معها وتسكن إليها فتبثها نجواها وتقاسمها شكواها، من الأمور التي دفعت بالرومنطقيين إلى البحث عن الأشباه والنظائر ممن انقطعت صلتهم بالمجتمع أو اعترضوا على ما يسوده من القوانين والأعراف، فأقصاهم المجتمع ونبذهم⁽¹⁵⁷⁾ فغدوا لذلك محطّ نظرهم وموضع عنايتهم، كما دفعت بهم إلى الالتحاق في تطلب الأشباه والنظائر ليستقيم لهم الوجود وتكتسب حياتهم معنى، إذ لولا الآخر لانتفى معنى وجود الشاعر وصار حديثه لغوا : [مجزوء الرمل]

يارفريقي أنا لولا أنت ما وقعت لحنا

كنت في سرّي لما كنت وحدي أتغنّي

(...) هذه أصداء روعي فلتكن روحك أننا⁽¹⁵⁸⁾

إننا إذا ما تجاوزنا ما لمنزلة هذا النصّ من مجموعة "الجداول" من دلالة واضحة قصدها الشاعر بتقديمه إياه على سائر نصوص المجموعة، فجعله عقداً بينه وبين سامع "أصداء روحه" وجعله "فاتحة" دستور العلاقة بينهما، تبييناً أن رغبة أبي ماضي في أن يكون هذا "الرفيق" "رفيق روحه" يفهم أصداءها ويضطرب لأنغامها وألحانها، رغبة نابعة من توق الشاعر إلى أن ينعشق من

(157) يكفي أن ننكر هنا ببعض أبطال جبران في قصصه (مثل : يوحنا المجنون، عرائس المروج، المجموعة الكاملة ص.ص. 69-81، أو : خليل الكافر ضمن : الأرواح المتردة، المجموعة الكاملة ص.ص. 121-166، كما يكفي أيضاً أن ننكر بطل نعيمة الأرقش في "مذكرات الأرقش" أو قصيدة نسيب عريضة الطويلة التي تعرّض فيها إلى "احتضار أبي فراس" من حيث كان بطلاً مناهضاً لقيم سادات عصره معترضاً على المصير الذي لقيه نتيجة ذلك، انظر، الأرواح الحائرة، ص.ص. 211-219.

(158) أبو ماضي، الجداول، قصيد : الفاتحة، ص.ص. 7-8.

غربته ويخرج من عزلته إلى عالم جديد تحكمه قيم أصيلة تعود به إلى "صميم الحياة" وقد تجلت له مظاهر الانسجام في الكون تهبه إلى معانقة الوحدة الكونية، ولما كان صميم الحياة قائماً - في نظر هؤلاء الشعراء - على الانسجام والتآلف، كان من الطبيعي أن يكون ذلك الائتلاف الطابع الذي يسم علاقة الانسان بأخيه الانسان، ولعل ذلك من الأسباب التي جعلت بعض شعراء الرابطة القلمية يرى أن ما يربطه - بالآخر - من الصلة إنما يعود إلى أصل الوجود : [خفيف]

يا صديقي، ألم تكن بصديقي	قبل هذي الحياة في غير حاله
أولا تذكر القديم أتتسى	يوم كنا في مشرع النور هاله
قد غدونا طيفين في هيكल الليل	فهلأ عرفتسي بالدلالة
سأقك الله في طريقي وقد	تهنا فسر واستتر فقلبي أذ باله
(...) يا ابن ودي يا صاحبي يا رفيقي	ليس حبي تطفلا أوتقاله
فأجبنني بيا أخي يا صديقي	وأعد! إنها أذ مقاله (159)

وليس من شك في أن حديث نسيب عريضة في هذه الأبيات نابع من تلك الرغبة العارمة التي كانت تضطرم في نفوس شعراء الرابطة - كما كانت في نفوس جلّ الرومنطقيين - بغية أن يلقي الشاعر الصنو المماثل القادر على فهم أصداء روحه حتى يقهر ما عراه من إحساس بالغربة ويستعيد منزلته من المجموعة وينفتح من خلال الحديث إلى الآخر ومناجاته على الناس من حوله عسى أن يستقيم له أمر العالم الذي يروم تأسيسه، وهو عالم يقوم على ائتلاف الكائنات وانسجامها، ولما كان الانسان واحداً من تلك الكائنات، كان من الطبيعي أن يبدو ذلك الائتلاف بين الناس في تردد ألفاظ : أخي، ورفيقي، وصديقي وما يدور في معناها في شعر جماعة الرابطة القلمية (160).

(159) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : ادن مني، ص. ص. 147-148.

(160) يمكن أن نذكر، إلى جانب النصين السابقين : نصّ ميخائيل نعيمة : أخي (همس الجفون، ص. ص. 14-15) ونصوص نسيب عريضة : يا أخي (الأرواح الحائرة، ص. ص. 111-112) هاك (المصدر ذاته، ص. ص. 164-165) أنا في الحضيض (المصدر ذاته، ص. ص. 72-73) على سبيل المثال.

وإذا ما وصل بنا الحديث إلى هذا الاعتبار أمكننا أن نجزم أن الرؤية الرومنطيقية لا يمكن أن تظل حبيسة الكائن الفرد لا تتجاوزه إلى الآخر، ذلك أن تأكيد الذات وتضخيم ضمير المتكلم المفرد حتى يغزو المركز والدائرة في آن واحد على ما تعرّضنا له، لا معنى لهما إن لم يفتح ضمير المتكلم المفرد على ضمير المخاطب، إذ أنّ المخاطب هو المتمم الضروري للمتكلم، بل إن المتكلم لا وجود له دون مخاطب فإذا أضفنا إلى ذلك أن ضمير المخاطب هو ما يمكن ضمير المتكلم المفرد من الانتقال إلى الجمع "نحن"، أدركنا أن ضمير الخطاب، وهو في بعض معانيه علامة على حضور الآخر، هو الموقد الذي لا بدّ منه حتى ينصهر المتفرد الغريب في الجماعة ويندمج فيها اندماجاً يلغي غريبته ويعيد إليه منزلته فينتفي ما استبدّ بنفسه من شعور بأنه أقصى عن المجموعة، ويحلّ محلّه إحساس بأنه واحد منها، وقد أعادها إليه ورجع هو إليها، على الصورة التي يراها ويرومها، أي على الصورة التي ينشئها خياله فتمكّنه من أن يرتفع عن ترابها ودنياها ومن أن يجذبها إلى سمائه فإذا هو ينفصل عنها ليعانقها في ضرب من الوحدة، وإذا هو يشده إليها ما ينبغي أن يكون بينه وبينها من تفاعل يجري إلى غاية أساسية هي تحقيق الوحدة الكونية، وإن تجلّى ذلك التفاعل في وحدات صغرى تتألف منها الوحدة الكونية مثل وحدة الأسرة أو الوطن أو المجموعة التي ينتمي إليها الشاعر أو العصر الذي يحيا فيه، ونخال أن هذا السياق هو الإطار الذي يمكننا من فهم ما نجده من شعر ذي منزع وطني أو اجتماعي في ما خلفه شعراء الرابطة القلمية (وهم في ذلك على نهج عدد غير قليل من الرومنطيقيين)، وهي نصوص كثيرة يضيق المجال عن استعراضها جميعاً⁽¹⁶¹⁾ ولذلك نكتفي ببعض أبيات من إحدى قصائد نسيب عريضة [مجزوء الرمل فمجزوء الرجز] :

(161) يمكن أن نذكر، تمثيلاً لا حصراً بعض نصوص إيليا أبي ماضي : الفقير (الديوان، ص.ص. 105-108)، شكوى فتاة (140-141)، هدايا العيد (147-148) حكاية حال (-541)، البلبل المسجين (631-636)، كلوا واشربوا (761-763)، ونصوص نسيب عريضة من الأرواح الحائرة، الشاعر (41-43) ترنيمة السرير (63-64)، النهاية (65-66) - على الأطلال (74-75)، أقلب الصفحة في سفر الدهور (222-225)، عودة الفارس (99-101)، إلخ....

دوحة جرداء في القفر عُرِيت من حلل خضر
ورِيّاح الليل والفجر نخرتها أَيْمَانُ نخر
فهي لا تصلح للبئر

(...) دوحة جرداء في القفر حار إذ شاهدها فكري
تلك سوريا مدى الدهر مرصد للبوم والنسر
تلك سوريا، فهل تدري؟

(...) يا شاعر الأوطار خلل الهيــــــــــــــــام
قم حطّم القيّــــــــار وانــــــــض الحــــــــسام
(...) ثارتــــــــــــــــا شــــــــتى عنــــــــد الزمــــــــان
لا تمخــــــــــــــــى حــــــــتى نأبى الهــــــــوان
فانزل عن الأكمــــــــار لا ترقيب الأقمــــــــدار
أشعل لـدينا النــــــــار واضرم بها الأفكار (162)

إنّ هذه النصوص تتدرج في صلب الرؤية الرومنطيقيّة اندراجًا لا يثير
نشازًا وإن بدت نصوصاً منطلقة من "رؤية واقعيّة"، ذلك أنّها نصوص لا تستند
إلى تحليل موضوعي لما كان عليه الوطن ولا تقوم على استعراض الأسباب
التي تكمن وراء ما تبيّنه الشاعر من ظلم وفقر وتفاوت اجتماعي، بل هي
نصوص ترصد ما في تلك الظواهر التي يزخر بها مجتمعهم أو عصرهم من
ابتعاد عن "الأصل" ومن ضلال عن سواء السبيل إلى الاتحاد بالقوة السرمديّة
الشاملة وتحقيق مظاهر الانسجام في الكون، ولذلك، فلا نحسب أنّ هذا البعد
الاجتماعي أو السياسي يعكس انفتاح الشاعر على دوائر تتداح وتتسع ووحدات
لا تتوقف عند حدود ضيقة، وأنّى لها أن تفعل ومسيرها - عنده - إلى الاتساع
اتساعاً يعانق الكون ويشمل الإنسان مجرداً من مختلف ملابسائه (الفكريّة
والحضاريّة والاجتماعيّة والماديّة وغير ذلك) ويفتح على الحياة بمعناها الواسع
وقد أدرك أسرارها واستكنه جوهرها.

(162) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد، نفحات وطنيّة، ص.ص. 79-81.

ثم إن مذهب الرومنطيقيين في النظر إلى ما في المجتمع من أدواء لا يخرج عن مذهبهم العامّ المعتمد الشمول لا التفصيل، وهو مذهب متصل وثيق الاتصال بمواقفهم القائمة على الثورة على ما تحجب به المجتمع من أعراف وما تنعّج به من مواضع وما تنبأه من قيم آل جميعها إلى ما آل إليه من سلب الانسان سماته الانسانية الأساسية التي تجعل منه كائنا أرقى بين الكائنات يفهم همسها ويصغي إلى مناجاتها ويرتقي بوجوده - نتيجة ذلك أوبسبب ذلك أيضا - إلى معانقة المطلق، كما أن مذهبهم في النظر إلى ما ينخر الواقع من حولهم لا يخرج عن موقفهم الذي لا يكتفي بالاعتراض ولا يقف عند حدّ الرفض، وقد بيّنا كيف أن الوقوف عند ذلك الحدّ يورث احتداد الشعور بالغربة واشتداد الاحساس بالقلق والوصول بالشاعر إلى رتج لا قبل له بأن يتخطاه وإن حرص، ولذلك لم يجد مندوحة من السعي إلى تقديم رؤية هدفها تأسيس وجود مغاير لا يعتمد المقولات المنطقية العادية مثل مقولات الزمان والمكان والسلطة وغيرها، بل يعتمد "الانسان" وقد تخلّص من الأكران التي علقت به على مرّ العصور فأنسته انسانيته وجعلته إلى الوحش أقرب وقلبت في عرفه المفاهيم والقيم [مخلّع البسيط] :

أيمرح اليوم في الخلاء	وتمسكُ البابِلَ الهمومُ
(...) يا سيد المنشدين طرا	وصاحب المنطق المبين
لو كنت يوما أو كنت نسرا	ما بت في أسرك المهين
(...) إن كان للوحش من نيوب	فالنّاس أنيابهم حديد
ما كان واللّه للحروب	لولا بنو آدم وجود
(...) ما قام فيهم أخو وفاء	يحفظ عهدا ولا رحيم
فكل مستضعف مرثي	وكل ذي قوة غشوم (163)

والحقّ أن الناظر في شعر جماعة الرابطة القلمية يتبيّن بيسر أن أبا ماضي لم يكن الوحيد من بينهم في التركيز على الانسان وقد تغيّر عن أصله وغادر - بفعل الأعراف والمواضع والقوانين - طبعه الأول الساعي إلى الاتحاد بعناصر الكون، كما يتبيّن بيسر أيضا أن رؤية أصحاب أبي ماضي

(163) إيليا أبو ماضي، الديوان، قصيد : البلبل السجين، ص.ص. 633-634.

تتخرط في الرؤية الرومنطيقية بوجه عام، من حيث أنها تذهب إلى وجوب أن نفس الأشياء انطلاقاً من الإنسان وبه، لا أن نفس الإنسان بما حوله من الأشياء، لما للإنسان من منزلة لم تبلغها عناصر الكون، إذ هو الوحيد من بينها جميعاً الممثلة وعيا القادر على إدراك معنى الوجود وعلى الحديث بما يعتمل في نفسه وبما يحس به⁽¹⁶⁴⁾، ولذلك كان تصويره العالم على نحو شعري تصويراً يعتمد مجموعة من الصور الإنسانية العامة المشتركة، وكان أصل الدلالات التي يكتسبها ذلك التصوير نابعا لا من العالم، بل من الإنسان، إذ تجتمع في كل إنسان جميع قوى الإنسانية، وتبلغ الإنسانية ذروة الوعي والتعبير في الشاعر، ولذلك فهو الذي يوقظ ذلك الوعي في النفوس ويهديها إليه، غير أن وظيفة الشعراء في هذا المجال - وقد قلنا إنها قريبة من وظيفة النبي- مقصورة على الإشارة إلى ما وقفوا عليه من سلبيات وما لمسوه في واقعهم من أدواء دون تفصيل ولا تحليل، وهي - إلى ذلك - اشارات تعكس تمردهم على سلبيات الوضع المستتب القائم أكثر مما تعكس ثورة تنطلق من دراسة تلك السلبيات وتدعو إلى تعويضها بما تراه يقوم مقامها من المظاهر الإيجابية، ثم إنها اشارات تعكس ما يحرك الشاعر من سعي إلى تأكيد ذات لم تجد من ملاذ سوى ذلك الرفض لما يسود المجتمع بسبب ما جناه على الإنسان فأفساه ذكر منزلته الأولى وحول نظره عن السعي إلى استرجاعها وصرف همه عن ذلك بما أوجده له من أوهام قضايا هامشية لا معنى لها ولا طائل من ورائها جعلها مدار صراع إن تدبره وجده قبض ريح، ولكنه - على كل حال - وهم حال دون الهدف الأسنى الذي ينبغي للإنسان أن يسعى إليه، وهو تحقيق الوحدة الكونية من خلال تعويض النشاط والتناثر بالانتلاف والوئام قصد فهم حركة

(164) خصص فوسدورف (Gusdorf) في كتابه عن "الإنسان الرومنطقي" فصلاً طويلاً مهماً تحدث فيه عن منجزات "الطب الرومنطقي" وبيّن أنّ من أهم تلك المنجزات ما شهدته علم الأحياء (Biologie) من تطوّر على أيدي الأطباء الرومنطقيين لأنه علم بوجه العناية إلى "باطن" الإنسان و"داخله" استكمالاً لما عني به الأطباء قبلهم من عناية بالأعراض الظاهرة والمظاهر البيئية، ولم يفصل الأطباء الرومنطقيون بين ما هو ذو علاقة بالجانب العضوي الجسدي وما هو ذو علاقة بالجانب النفسي لما بين الجانبين من تفاعل لا ينكر ولما كانوا ينبذونه من تنميط ونمذجة لا يمكن معهما الاعتناء بخصوصية كل إنسان، انظر : Gusdorf, l'homme romantique, op.cit.pp.257-309.

الكون وإدراك سر الوجود واسترجاع منزلة افتقدها فافتقد الخلود ونقصت عليه عيشه الحاجة الملحة إلى استكمال ذاته المنقوصة.

فالموقف الرومنطقي موقف قد اتخذ مسارا يناقض ما شاع بين الناس ودرجوا عليه ورضوا به، وهو من ثم موقف يمثل في تقديرهم منطلق تصوّر جديد لعالم جديد لا يطابق في شيء عالم الواقع، لا في القيم ولا في أنماط العيش والسلوك، ولذلك فانه موقف يلقي إعراضا من لدن الناس ونفورا وازورارا لأنه يدعوهم إلى ما لم يعتادوا ولا ألفوا ولأنه يأخذهم بنبذ ما استقر من ضروب التوازن القائم على المواضعات والاعراف ويتكسب ذلك إلى تطلّب معنى جديد يصفونه على قيم لم ينشأوا عليها قصد بلوغ حقائق لم يخامر أذهانهم وجودها وجواهر لم تأنسها نفوسهم وقد انحرف بها المستتب عن الاصغاء إلى أصواتها، فينجم عن ذلك الإعراض ردّ فعل لدى الشاعر يتردد بين الاقرار بمرارة الاحساس إقرارا يزيد الهوة التي تفصل الشاعر عن حوله عمقا حيناً والتفريع والتعنيف حيناً آخر، فلئن فاض إحساس نعيمة مرارة وهو يردد [منهوك الرجز] :

قـدـمـت حـبـي لمـبـغـضـيـا

لقـيـاء مـا قـد جـنـوا عـلـيـا

فكـان حـظـي مـن مـبـغـضـيـا

أن عـاد حـبـي بـغـضـا إلـيـا⁽¹⁶⁵⁾

فان جبران، وقد عُرف بتأجج العاطفة حدّ التطرف أحيانا، لم يكن في لهجة صديقه ولا على نهجه في الالتفات فوجّه الخطاب إلى أولئك الذين ناصبوه العداء وأعرضوا عن دعوته وتكبو مذهب، فكان حديثه إليهم عنيف اللهجة في تعال، بعيد الدلالة في إيجاز [سريع] :

جاورتكم الأمس وملنا إلى يوم موسى صبحه بالخفاء

ورمت الذكرى وأطياقها ونحن نسعى خلف طيف الرجاء

(165) مخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : انشودة، ص. 66.

وجبتم الأرض وأطرافها ونحن نطوي بالفضاء الفضاء

(...) فنحن نحن كوكب لا يسير إلى الورا في النور أوفي الظلام

إن تحسبونا ثلثة في الأثير لن نستطيعوا رتقها بالكلام⁽¹⁶⁶⁾

وما إعراض الناس عما يدعوهم إليه الشاعر إلا نتيجة خوفهم من مغادرة ما يعتقدونه يقينا مطمئنا إلى ما لا يعرفون له غاية واضحة المعالم، ولا ملامح بيئة الرسوم، إذ أن ما يدعو إليه الشاعر مطلب يعتمد الطاقة الذاتية الكامنة في كل فرد، وهي طاقة لا بد من بعثها من مرقدها حتى يكون الانسان قادرا على الاستجابة لنداء الكيان الذي صُمت عنه أذناه بفعل ما تراكم عليها من القوانين والتقاليد والسنن التي استنتها العقل، وحتى يتمكن من إقامة ضرب من التوازن جديد تتحدد به منزلته من الكون، فيدرك معنى الحياة الحق، وهي حياة الانسان في تضامن مع كائنات أخرى ومع سائر عناصر الكون، يتخذ فيها وجهته حسب ما تمليه عليه ميوله وما تتصف به من قوة وضعف، وحسب ما يربطها بالكون من وثام ونفور يتداولان عليها، وهو ما يجعل وجهته تلك وجهة متغيرة

166) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : يا من يعادينا، ضمن المجموعة الكاملة، ص 597، ويمكن أن ننكر إلى جانب هذين النصين نصر رشيد أيوب : مرور الزمان، أغاني الدرويش، ص 126، ونص نسيب عريضة، علقت عودي، الأرواح الحائرة، ص.ص. 138-139، ونص نعيمة : لما رأيت الناس، همس الجفون، ص.ص. 71-72. هذا بالإضافة إلى نص ننثري نشره جبران ضمن العواصف، بعنوان يا بني أمي (ص.ص. 390-392 من المجموعة الكاملة) نفتطف من قوله : لقد كنت أحبكم يا بني أمي وقد أضمر بي الحب ولم ينفعكم، واليوم صرت أكرهكم والكراهة سيل لا يجرف غير القضبان اليابسة ولا يهدم سوى المنازل المتداعية (...) أرواحكم تنتفض في مقابض الكهان والمشعوذين وأجسادكم ترتجف بين أنياب الطغاة والسفاحين وبلادكم ترتعش تحت أقدام الأعداء والقاتحين، فماذا ترجون من وقوفكم أمام وجه الشمس؟

(...) دينكم رياء وديناكم ادعاء وآخرتكم هباء، فلماذا تحيون والموت راحة الأشقياء؟

إنما الحياة عزم يرافق الشبيبة، وجدّ يلاحق الكهولة، وحكمة تتبع الشيخوخة، أما أنتم يا بني أمي فقد ولدتُم شيوخا عاجزين ثم صغرت رؤوسكم وتقلصت جلودكم فصرتم أطفالا تتقلبون على الأحوال وتترامون بالحجارة.

(...) أنا أكرهكم يا بني أمي لأنكم تكرهون المجد والعظمة

أنا احترقكم لأنكم تحترقون نفوسكم

أنا عدوكم لأنكم أعداء الآلهة ولكنكم لا تعلمون.

كل لحظة، متأثرة كل ساعة بما حولها تأثراً يختلف من شخص إلى آخر اختلافاً يفضي إلى إلغاء التعميط كما يفضي إلى الإلحاح على سمة التفرد في حياة كل شخص بما قد يؤدي إلى ضرب من إقصاء الحياة الكونية وإلغاء وحدتها، وهو ما يؤثر في معنى الحياة الذي يسعى الرومنطقي إلى إدراكه ذلك أنه معنى يظل متوقفاً على مدى تبيينه رحابة الكون وقدرته على النفاذ إلى مناطقه القصية الممتعة، فتزداد المفارقة عمقاً وتزداد الحيرة شدة، إذ كيف السبيل إلى مراعاة ما لا بد من مراعاته من تأكيد فردية الأحاسيس وتغييرها كل ساعة وخروجها عن الأنساق التي سعى العقل إلى حصرها فيها، من جهة، والسعي إلى تحقيق الوحدة الكونية في إطار من التآلف مع مختلف عناصر الكون - بما فيها الآخر الإنسان - من جهة ثانية، وكيف يمكن الوقوف على معنى الحياة وهو معنى منخرط في حركة من التطور يعسر تحديد مبتهاها ويصعب أن نعرف منتهائها، ثم كيف لنا أن نتحدث عن منزلة الإنسان، وهي أمر لا يعرف القرار ولا يثبت على حال، ينفي الجمود ويتخطى الحدود، ولا نعرف له سوى علامات وقتية سرعان ما تتبدل وإن كان يدينه البحث عن جوهر الحقيقة وكان دأبه تطلب الوحدة؟

لئن كان تأكيد الذات الرومنطقي يندرج ضمن رد فعل أعم يقصد إلى تأكيد الفردية فإن الذات الرومنطقيّة تجد نفسها - إلى جانب ما ذكرنا من المفارقة - حبيسة ما ينشئه الخطاب من عالم يركز على المنطق، وهو ما يجعل الوعي يغرق في الانطواء على نفسه والانكفاء عليها وقد طوقه السجن الذي أراد نفيه وارتدت إليه الصورة التي أراد الخلاص منها، فتضيق أمامه السبل وتتسد المنافذ ولا يجد من مهرب سوى الخيال تحمله أجنحته إلى عوالم الاحساس الفياض يقهر به ما يفرضه عليه النظر المنطقي من سطحية ومن بقاء في حدود بعد واحد، عساه بذلك يسترجع تعدد الأبعاد في الإنسان، وهو - عند الرومنطقيين - أمر أساسي كفيّل بأن يجعل الحياة في توتر مستمر يصل بها إلى ما تتشده من كمال وتحرر وانعتاق ينبغي ركوب الصعاب لبلوغها، وهذا - عند التحقيق - ما يجعل الذات الرومنطقيّة تعترض على الشائع برفع شعار الاحساس، وما يجعلها ترفض سلطة العلم (بسبب ما تنسم به نتائج من

التجزيئية والوقتية) وتستعويض عنها بالحدس والنور الذي ينبعث في النفس، وما يجعلها تنبذ الوضع القائم والسياسة العقلية وتدعو بدلها إلى إنشاء عالم جديد على أساس علاقات وقيم تعيد للانسان إنسانيته ومنزلته من الكون.

ولما كانت الرؤية الرومنطيقية تستدعي الوقوف على ما لم تقف عليه الرؤية المعقنة من المعاني، فانها تستدعي لذلك أيضا الوقوف على مزيد من الحقائق التي لم تخطر على بال تلك الرؤية المعقنة، إذ هي حقائق تتجاوز دقة المقاييس العقلية والأسس المادية الملموسة، ويترتب على هذا أن الرؤية الرومنطيقية رؤية متعددة الأبعاد والدلالات، يتداخل فيها ما هو من الاحساس والشعور بما هو من الدين والأخلاق والجمال، وغير ذلك، تداخلًا يقضي على خطية الرؤية المعقنة، فيغتني وجود الانسان بذلك كله ويكتسب معنى عميقا يضطلع بدور أساسي في إنماء وعي الانسان وفي الارتقاء به إلى الوحدة الكونية.

فلعلنا لا نبالغ إن قلنا ان الدواء الناجع الذي يعيد إلى الانسان إنسانيته ويذكره بمنزلته الأولى في سياق من التناغم والانسجام مع مختلف الكائنات يكمن في إيقاظ الاحساس لديه، حتى ينبعث فيه - بعد غفوة الدهور - الشعور بالوحدة الكونية، ويكون قادرًا عندئذ على إدراك الروابط التي تصله بالكون والصلات التي تشده إلى الإنسان، وهي الأسس التي تقوم عليها وحدة الكائنات وينبني عليها تفاعلها، إذ الكائنات جميعا بمثابة أعضاء جسد واحد تحكمه قوة واحدة ويسير وفق نسق طابعه الائتلاف وغايته الحفاظ على الوحدة، ولذلك نرى الخيال الخلاق، من حيث هو نداء الكينونة وشوق إلى الكيان، ينشئ الوجود وفق ما يطلبه القلب ويرتضيه، ووفق ما ترومه النفس وتنزع إليه، ومن لم يتوصل إلى تجاوز المنظومة العقلية على المستويين النظري والعملي، ظل غير قادر على إنشاء عالم جديد، قاصرا دون إنشاء الوجود على صورة ما تتوق إليه الروح ويهفو إليه القلب، فتذهب حياته سدى ويخطئ المرام :

[خفيف]

نحن، أهل الخيال، أسعد خلق
كم زهدنا بثروة من نضار
وانطوينا في موكب من ضياء
نترأى على الصعيد صعايك
إن ظمنا وعز أن نرد الماء
وإذا غابت النجوم اهتدينا
لا يعدّ الورى علينا الليالي
الله حتى في حالة الحرمان
وقنعنا بثروة من أماني
وسطعنا في غمرة من دخان
ولكن أرواحنا في العنان
روانا تصوّر الغدران
بالرؤى بالرجاء بالايمان
نحن قوم نعيش في الأزمان⁽¹⁶⁷⁾

لا شك في أن أبيات أبي ماضي هذه صادرة عن رؤية تضرب عرض الحائط بالمقاييس التي درج الناس عليها واتخذوها أساس حياتهم، وتعرض على ما استتب لديهم من قيم ابتعدت بهم عن جوهر المعنى وقتلت فيهم الشوق إلى معانقة وحدة الكون والاتحاد بالقوة السرمدية الشاملة، فليس غريبا أن نرى الشاعر يربط بين الخيال ومنتهى السعادة، إذ في الخيال سموً عن أعراف الناس ومقاييسهم، وبالخيال اهتداء إلى المنازل العليا وبلوغ بالروح إلى "العنان"، وبفضله يتخطى الشاعر الأزمان فيكتسب الخلود والكمال ويتخلص من حاجات أوجدها فيه نأيه عن منزلته الأولى وفقدانه ما كان له من اتحاد بالعناصر.

وهذا ما يجعلنا نذهب إلى القول ان الرومنطيقية، من حيث هي رؤية تسعى إلى النظر في الكون وفي منزلة الانسان منه، وتعمل على إقامة توازن وتمائل بين الكون الأصغر (أي الانسان) والكون الأكبر من حوله، رؤية تسعى جادة إلى إدراك المعنى الكلّي الذي يجمع بين الانسان والعالم على أساس من التوافق والانسجام، ولكن القول بهذا المعنى والاقرار بهذا السعي الدؤوب يقتضيان وعيا لدى الانسان بمنزلته من مجموع الظواهر الكونية، وهو أمر يجعل من الانسان في حقيقته نقطة الارتكاز في الكون ويضفي على تفردّه

(167) إيليا أبو ماضي، الديوان، قصيد : امتنان، ص.ص. 691-692، وانظر أيضا في مثل هذا : نسيم عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : دعني وشأني، ص.ص. 50-51، وميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : الطمأنينة، ص.ص. 73-74، وجبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : إذا غزلتم، ص. 610 من المجموعة الكاملة.

وفرديته أهمية كبيرة، إذ هو ينطلق من النظر في منزلته، بما له من قدرة على التمييز، عند السعي إلى إدراك الكون من حوله، فيكون فهمه الكون، لا على أساس من التفسير العقلي المنطقي القائم على التجزئة وعلى فصل الأمور بعضها عن بعض، لئلا يتسنى له أن يسيطر عليها، بل على أساس شمولي يعتمد الحدس والمعرفة الباطنية الروحية والخيال والانسجام والحب والتعاطف حتى ينقلب جفاف المعطيات العلمية حياة خصبة بالخيال يطير بالإنسان إلى عوالم قصية تتحقق فيها رغبات روحه ويغمره فيها الائتلاف والانسجام، ذلك أن صرامة المعطيات العلمية لا توفر إلا حقائق تحيطها ظروف معلومة، بينما يطمح الإنسان إلى إدراك حقيقة لا حد لها ولا تبديل، حقيقة جامعة شاملة غير مشروطة، يتجلى فيها المعنى الأكمل، ويتنزل فيها الإنسان منزلة الطفل عاد إلى حضن أمه.

ولذلك، فإن "حديقة النبي" لا يمكن أن نتصورها إلا في إطار من الحب والخيال لما لهذا وذاك من فعل السحر في عالم الواقع، وهو عالم نسي كنههما فصار غافلاً عن جوهرهما، قاصراً دون إدراك ما يضطلعان به من عظيم الدور في تذكير الإنسان بعلاقته بالكون وبأخيه الإنسان من جهة وفي جعله قادراً على أن يتسامى عما تردى فيه من هوة سحيفة نسي فيها منزلته الأولى وأنفصل عن الوحدة الكونية فغدا ينظر إلى الوجود من حوله على أساس نفعي ولد الثنائيات فكانت أصل بلائه في الحياة من جهة ثانية.

ولما انتبه بعض الناس - ونعني الرومنطيقين - إلى ما آلت إليه حياة الإنسان من جذب وفقر، وعملوا على تنبيه بني عصرهم إلى ما انفتح لهم من باب الرؤيا، كان جزاؤهم أن أعرض الناس عما دعوهم إليه، ونبذوا ما نادوا به فانقطعت بينهم وبينهم أسباب التلاقي، وانسدّت مسام التراشح فازدادت وطأة الغربة نقلاً على نفوس أولئك الذين اعتقدوا جازم الاعتقاد بأنهم وقعوا على العلاج الذي يشفي الإنسانية ويخفف عنها أوصابها، فانكفأوا على أنفسهم يسألونها الخلاص من جحيم القطيعة فأسعتهم بالدعوة إلى الحب على بُراق الخيال، ذلك أن الحب - في تقديرهم - يفعل فعله على مستويين متكاملين : مستوى الفرد ومستوى المجموعة.

أما على المستوى الفردي، فإن الحب يتيح للإنسان أن يستعيد وحدته التي فقدها يوم خلقت حواء من ضلعه فاستوت كائنا هو في أصله جزء منه ولكنه في الحقيقة خارج عن دائرة معرفته فكان ذلك إيذانا بتصدع علاقته بالكون وإرهاصا بمغادرته مرتبة المعرفة الكاملة كما كان إيذانا بهبوطه من الجنة إلى الأرض، ونشأة ثنائيات يتغير فيها الخلود إلى حياة وموت بفعل الزمن وما يتأسس عليه من ماضٍ ومستقبل، وينتقي فيها "الإنسان" كائنا موحدًا ليحل محله ذكر وأنثى يعسر أن يتحد أحدهما بالآخر اتحادًا يُنسب ما هما عليه من ثنائية وإن اجتهدا في ذلك، ويظل أحدهما فقيرًا إلى الآخر يطلبه ويلج في طلبه، أملا في الرجوع إلى "الجنة الضائعة"، عسى أن تتحقق له من خلال الحب معانقة الكينونة من جديد وعسى أن يكون عنصرا من العناصر التي تسهم في بناء مظاهر الانسجام والتآلف في الكون حتى يستطيع - من خلال ذلك - أن يتحد بالمطلق وينسجم في حركة الكون الكبرى ويدرك الوحدة الكونية وقد غدا تطلب الحب لديه ونشده أنشودة الكينونة والكمال والخلود.

وأما على المستوى الجماعي، فإن الحب هو مطية الشاعر إلى مغالبة الاحساس بأنه غريب بين قوم لا يفهمون أصداء روحه، وهو أيضا طريقه إلى استعادة مكانته بينهم ومنزلته منهم بما يصرفه من الجهد في تعرف الأشباه والنظائر ممن يساعدونه على أن يبذل القطيعة تواصلًا والتناظر انثاقًا والجفاء انسجامًا، بل إن الحب - من حيث هو انفتاح على الآخر وسعي إلى إدماجه في رؤية أساسها الانصاف إلى ما ترسله الكائنات من أنغام تعكس تناسق الكون - يكشف للشاعر أن معنى وجوده مرتبط بوجود الآخر، إذ لولاه لغدت الحياة خلاء بلقعا ومن ثم فالحب يأخذ الشاعر إلى عالم يقوم على التوافق والتفاهم، عالم أساسه قيم ترجع الإنسان إلى "صميم الحياة" وتثير دربه المظلم حتى يكتشف ويكشف لأخيه الإنسان - الطريق إلى الوحدة الكونية ويسترجع منزلته منها ويدرك أنها لا تتم إلا به، وقد تطهر من أدران واقع أقصد أرومته وحرّف مساره، حتى ينبعث كائنا جديدا قادرا على النهوض بما رسم له في أصل وجوده، وليس ذلك للتطهر بالأمر الهين ولا هذا الانبعاث بالأمر اليسير، إذ كيف للإنسان أن يترك ما وجد عليه آباءه وأجداده إلى ما لا يعرف على

التحقيق مبتداه وغايته ولا يثير في نفسه ما يبعث على الاطمئنان إذا ما قيس بما اعتاده من القيم والاعراف والنواميس، ولذلك نرى الرومنطيقين عموما - وأصحاب جبران أيضا - يجمع بهم الحديث أحيانا فيذهبون إلى أن الانسان الذي يقوم عليه العالم الذي يدعون إلى قيامه لن يكون إلا من رعم "الأحياء" المعارضين على ما ينادي به الشاعر وينشده : [مجزوء الوافر]

أخي من نحن لا وطن ولا أهل ولا جار
إذا نمنا إذا قمنا ردتنا الخزي والعار
لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتانا
فهات الرقش واتبعني لحفر خندق آخر
نوارى فيه أحيانا (168)

بل إن جبران قد ذهب إلى أبعد مما ذهب إليه نعيمة في هذه الأبيات، حين اعتبر أن الانسان المرتجى الذي يكون قادرا على إدراك حركة الكون وفهم ناموسه والاتحاد به لن يكون إلا نتاج إنسي وجنّي، ولن يكون إلا "مجنونا قويا" قادرا على لحد الأموات ومواراتهم للتراب، ولذلك فقد تزوج بطله في "حفار القبور" "صبية من بنات الجن" وأوكل إلى أبنائه مهمة مساعدته على دفن الموتى، وختم جبران القصة بهذه الجملة يرسلها بطله قائلا : "ومن تلك الساعة إلى الآن وأنا أحفر القبور والحد الاموات، غير أن الأموات كثيرون وأنا وحدي وليس من يسعفني" (169).

ولعله ليس غريبا أن نرى نعيمة وجبران وسائر شعراء الرابطة القلمية يقفون هذا الموقف من بني عصرهم ومن أهل وطنهم، فقد ذكرنا أن الرومنطيقية في أصلها رؤية للكون تعكس قلقا وضيقا بالعيش في فترة تتميز بانقلاب عظيم الشأن في مختلف مجالات الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية، فإذا ما أجلنا النظر في الاطار العام الذي نشأ فيه جماعة الرابطة القلمية، وفي الفترة التاريخية التي عاشوا فيها، وجدناها فترة تغير فيها

(168) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيد : أخي، ص 15.

(169) جبران خليل جبران، العواصف، قصة : حفار القبور، ص 371. من المجموعة الكاملة .

الدور التاريخي الذي تضطلع به المنطقة العربية بوجه عام، وسوريا ولبنان بوجه خاص، وما من شك في أن ما طرأ من وجوه التغير والتبدل بل والانقلاب أحياناً، قد كان له عظيم الأثر في دفع عدد غير قليل من المتقنين إلى النظر في الوضع الجديد والسعي إلى إيجاد منزلة من الكون تخرج بهم عن الشك والاضطراب والقلق إلى الأمن والطمأنينة على مختلف المستويات، وما دعوة الرومنطقيين إلى انشاء عالم جديد يقوم بديلاً من الوضع التقليدي الذي انتهى دوره التاريخي إلا من هذا القبيل، إذ هي دعوة مبعثها البحث عن نمط من الوجود جديد، ومن العلاقة بالكون على غير مثال، وهو بحث بدت آثاره فيما كتب جماعة الرابطة القلمية شعراً أونثراً على ما بيّنا، كما أنه بحث - وإن كان يدفعه القلق والحيرة والضيق بنمط من الحياة لم يعد قادراً، في نظرهم، على أن يحقق للانسان انسانيته - يحده إيمان لا يعرف الاعتدال ولا يعترف بغير المطلق من الحقائق والقيم، من أجل أن ينبعث ذلك العالم المفقود المنشود في ظل قيم تسعى بالانسان قدماً إلى استرجاع مكانته المتميزة من عناصر الكون وكائناته المختلفة، حتى يتحقق له ما كان له من اتحاد بالقوة السرمدية الشاملة في كتف الانسجام التام والاتلاف الكامل لا يشوبه نشاز ما ترسب فيه - على مرّ العصور - من طغيان الحاجة والمنفعة والأعراض الزائلة عليه، ولعل ذلك الايمان يتجلّى - كأحسن ما يكون - في انضواء نعيمة في الجمعية الثيوصوفية ثم الماسونية كما ذكرنا، أوفي سعي جبران إلى تأسيس جمعية سرية سياسية فكرية (هي الحلقة الذهبية) أيام كان في مدينة بوسطن، وهما في ذلك على نهج عدد كبير من الرومنطقيين في انشاء الجمعيات السرية أوفي اعتناق شتى المذاهب الاصلاحية، وما اقتصرنا على نعيمة وجبران إلا نتيجة ما يعوزنا من دقيق المعلومات عن بقية شعراء الرابطة القلمية في هذا الباب إذ سكنت مختلف من ترجم لهم عن هذا الجانب من حياتهم ومن نشاطهم الفكري، غير أنه يمكننا مع ذلك أن نذهب إلى أن الايمان بانبعثات منزلة فضلى والسعي إلى تدبّر أوفق الطرق إلى ذلك قد كانا من دوافع شيوع الحلم بتأسيس عالم أفضل في شعر جماعة الرابطة، كما شاع عند جلّ الرومنطقيين، وإن ظلّ ذلك العالم كمثل إرم ذات العماد، أو ظلّ "بلاذاً محجوبة"، عسيرة المنال بسوى الخيال : [رمل]

يا بلادا حُجبت منذ الأزل كيف نرجوك ومن أي سبيل
 أي قفر دونها أي جبل سورها العالي، ومن منا الذليل
 أسراب أنت أم أنت الأمل في نفوس تتَمنى المستحيل
 (...) يا بلاد الفكر يا مهد الأولى عبدوا الحق وصلّوا للجمال
 ما طلبناك بركب أو على مَن سفن أو بخيل ورحال
 (...) أنت في الأرواح أنوار ونار أنت في صدري فؤادي يختلج⁽¹⁷⁰⁾

تلك هي حقيقة النبي، تجتمع فيها مطامح الشاعر مدفوعا بخياله يوجب جذوة روحه وقد ناقت إلى معانقة المطلق، وأقعدها دون ما تصبو إليه واقع استمسك أهله برؤية أساسها ثنائيات تقوم على التضاد وتنفى - لذلك - الانسجام والائتلاف وتكرر منه ما يدعو إليه من السعي إلى إدراك الوحدة الكونية فتورث الشاعر احساسا بالغربة بين أهل عصره وتبعث فيه شعورا بالقطيعة ينأى به عنهم، فيرند إلى نفسه يسألها ويسألها عساه يظفر منها ببعض الاشارات تهديه إلى يقين يطمئنه ويستعوض به عن قيم ترزعزع إيمانه بها بل واعترض عليها ونبذها لما رأى فيها من انحراف يبعد به عن تبين منزلة الانسان من الوجود ومن الكون لا المنزلة التي ارتضاها الناس وقنعوا بها وأمنوا أن ليس خيرا منها ولا بديل، نتيجة ما زينه لهم النظر العقلي باعتماد ما يفهم ممّا يصله من الحواس، بل المنزلة التي كانت له في فجر الحياة الأول، قبل أن يهبط من جنته وقيل أن يصيبه الوهم بأنه "سيد الطبيعة"⁽¹⁷¹⁾.

وتستبد الحيرة بالشاعر ويعظم أثرها في نفسه، فلا ينجده من برائتها سوى ما جبل عليه من احساس لم يسلم قياده إلى "أوهام العقل" و"توهمات المنطق" فظل يقظا متيقظا، وظل "متذكرا" ما أقيم عليه الكون من تآلف بين

(170) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : "البلاد المحجوبة"، ص.ص. 599-600 من المجموعة الكاملة.

(171) ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقص، ص. 77، وقد علق نعيمة على هذا الرأي السائد بين بعض الناس بقوله : "إنه لهرف وهنيان".

عناصره واتحاد بين الكائنات فيه، اتحادًا يتخطى ما قد يبدو من تنافر بينها كما ظل محتفظًا للخيال والحس والمعرفة القلبية بما ينبغي لها من الوظيفة في حياة الإنسان وفي سعيه إلى سبر أغوار الكون واستكناه أسرارهِ وإدراك ناموسه، وما ناموسه سوى الحفاظ على "الوحدة الكونية"، ولعلّ في ذلك ما يساعدنا على فهم بعض الأسباب التي تجعل الشاعر من شعراء الرابطة القلمية وإن بدا للوهلة الأولى معترضاً على أهل عصره (أو أهل وطنه) نابذاً قيمهم متكباً أعرافهم محتقراً ما اطمأنوا إليه وسلموا به -يعود فيفتح على "أخيه" الإنسان، "رفيقه" في الحياة و"صاحبه" على طريق إرم أو إلى "حديقة النبي"، ذلك أن مبدأ "الوحدة الكونية" الذي آمن به الشاعر واتخذهُ مناراً يهتدي به مبداً ليس للاقصاء فيه مكان كما أنه مبدأ يلغي تلك المقابلات والمتناقضات التي ينفي بعضها بعضاً، وهو أمر أساسي حتى يستتب التآلف والتناغم فتعود الحياة إلى بكراتها الأولى، ويعود الإنسان إلى سالف منزلته منه، ينعم ثانياً بجنته الضائعة، تلك الجنة التي نرى الشاعر متحرّقاً لاتباعها، مبشراً بها كما يبشر النبي أتباعه.

وما من شكّ في أن تتكب المستتب من القيم ورفض الشائع من الرؤى والاعتراض على ما استقر في نفوس الناس حتى غدا كالعقيدة لديهم، يفضي إلى تتكب أنماط القول وطرقه ووسائله، ذلك أن اختلاف المنطلق واختلاف الهدف يجرّان حتماً اختلاف طرائق التعبير ومستنداته، كما أن التحول من رؤية للكون إلى أخرى لا يجيز البقاء - في مستوى فنون القول - في حدود ما درج الناس عليه، فإذا كان هذا التحول يرمي إلى تأسيس بديل على غير مثال -أو هو على الأصح رجوع إلى أصول بعيدة تلامس سجع السديم- دعانا ذلك إلى تبين ما به يختلف هذا التأسيس عما اعتاده الناس في مستوى الصياغة وما يسري فيها خفياً من الإشارة والتلميح إلى أن هذه الصياغة الملازمة لتلك الرؤية صياغة تفتح للشعر العربي أفاقاً رحبة لا عهد له بها، وتطلّ به على عوالم قليلاً ما أطل عليها وتبعث فيه نفساً من الحداثة سيربو ويزكو ويغدو شجرة وارفة الظلّ كثيرة الأغصان متشابكة الفروع، وكأنّ جبران قد أدرك ذلك - بما

وُهب من بصيرة نافذة وحس ونبوءة - حينما كتب فصلا على لسان الشاعر،
ختمه بقوله: "جئت لأقول كلمة وسأقولها (...) والذي أقوله الآن بلسان واحد
يقوله الآتي بالسنة عديدة"⁽¹⁷²⁾.

172) جبران خليل جبران، دمة وابتنسامة، فصل : صوت الشاعر، ضمن المجموعة الكاملة،
ص. 349.

الباب الخامس

الفجر والقمر

الأسطوري في شعر الرّابطة القلمية

تمهيد :

حرصنا في الفصول السابقة على أن نتبين ما ترتبط به مختلف المكونات التي تتألف منها نظرة شعراء الرابطة القلمية من وشائج، فقائنا ذلك إلى الوقوف على ما بين الاحساس بالغربة وما يثيره في النفس من سؤال مقيم وحيرة ممضنة من وثيق الصلة حتى لكانتهما وجه ورقة وقفاهما، وأشرنا ببعض التوسع إلى ما رأيناه من أهم قوادح ذلك الاحساس بالغربة وما قدرنا أنه من أهم مستنداته الفكرية والنفسية المرتبطة بالرؤية الرومنطيقية، كما عملنا على إبراز أهم تجلياته، ثم الحنا على ما بين ذلك الاحساس بالغربة (وما كان يثيره من حنين في نفوس أولئك الشعراء) وما أورثه فيهم من تسأل يتوقون من ورائه إلى ادراك معنى لوجودهم بعد أن انقطعت بهم المسالك المعتادة إليه حتى غدا كل واحد منهم مثل السفينة تتقاذفها أمواج عاتية وسط ضباب لا قبل للمرء بهتك حجابيه، وسعينا إثر ذلك إلى بيان أن ذينك الوجهين لا يكتملان إلاً بثالث هو كالملاذ بالنسبة إلى الشاعر من شعراء الرابطة القلمية، يأوي إليه بخياله فيجد فيه برد اليقين فيطمح إلى تحقيقه بكل ما في روحه من شوق يحملها إلى فجر الحياة، زمن ائتلاف الكائنات جميعا، وقد كان هدفنا من ذلك كله بيان الأسس التي قامت عليها رؤية جبران وأصحابه من جهة وبيان العلاقة الجامعة بين تلك الاسس جمعا يميز لنا الحديث عن منظومة فكرية متسقة متكاملة من جهة ثانية، فيتسنى لنا أن نستخلص -ون مجازفة ولا تمحل - أن رؤيتهم للكون وموقفهم من الوجود صادران عن جملة من الثوابت والآراء التي لا نخالها إلاً قد انضجتها تلك الجلسات المتكررة الطويلة مما كانوا يعتقدون في ادارة مجلة "الفنون" أول الأمر ثم في ادارة "السائح" بعد ذلك، وهي آراء وثوابت تستند إلى أصول فكرية كان لجبران بوجه خاص، ولنعيمه، دور بالغ الأهمية في بثها في نفوس أصحابها وتركيزها فيها، كما كانت أصولا مترابطة الحلقات متكاملة المراحل منتظمة العلاقات، إلى الحد الذي يميز لنا الحديث عن جماعة كانت على وعي بما أنكرت من سبل مطروقة، وعلى بيئة مما سلكت

من محجة وما رسمت من معالم تهتدي بها وتهدي إليها، وهل أدلّ على ذلك من الفصول النقدية التي جمعها ميخائيل نعيمة في كتاب الغربال أو الشذرات والآراء التي نجدها مبنوثة في عدد غير قليل من الفصول التي كتبها جبران وجمعها في "دمعة وابتسامة" أوفي "العواصف" (1).

غير أن التوقف عند حدود ما تردّد في ذلك الشعر من أغراض ومواضيع ومعانٍ ليس كفيلاً بتبيّن مرتكزاته الفنية وخصائص صياغته، كما أن التوقف عند حدود تلك المواضيع لا يمكن القارئ من استجلاء ما أُرهِص به شعر جبران وصحبه من أعضاء الرابطة القلمية، من أنساق تعبيرية لعلها لم تكن إلاّ نتاجاً طبيعياً لرؤيتهم الكون وموقفهم منه، وكانت أيضاً سبيلاً جديدة في الشعر دعوا إليها وذلّوا بعض وعرها فطرقها زمنهم ومن بعدهم عدد غير قليل من الشعراء حتى غدت تلك السبيل كالسنة الجديدة في الخطاب الشعري أوكالمهّيع تنقرّع عنه دروب ومسالك ترجع إليه رجوع الشجرة الكثيرة الأغصان إلى بذرة.

وسنسعى في هذا الباب أيضاً إلى مواصلة توضيح ما قاله نعيمة عن السرّ في أنّ الرؤية التي اعتنقها شعراء الرابطة القلمية كانت خميرة "راحت تفعل فعل السحر في قلوب حفنة من الرجال جمعتهم ظروف غريبة في ديار غريبة، وأوقدت الحياة في صدر كلّ منهم جذوة الإيمان بالحرف وقدرته الخارقة على الخلق والإبداع. ولو شاء أيّ الناس أن يحلّ تلك الظروف لما استطاع. فهي قد تبدو لبعضهم كما لو كانت ظروفاً اعتباطية، عمياء، لا تنطوي على أيّ توجيه أو تخطيط. وقد تبدو للقليل نتيجة حتمية لأسباب ظاهرة أو خفية،

1) نذكر منها، تمثيلاً، لا حصراً :

أ) - من : دمعة وابتسامة : "موت الشاعر حياته" (ص.ص. 252 - 253 من المجموعة الكاملة) "شعراء المهجر" (ص.ص. 286 - 287)، "يا لآثمي" (ص.ص. 292 - 293) الشاعر (ص.ص. 316 - 317) صوت الشاعر (ص.ص. 344 - 349).

ب) - من العواصف : "يابني أُمي" (ص.ص. 390 - 392 من المجموعة الكاملة "نحن وأنتم" (ص.ص. 393 - 395) "الشاعر" (ص.ص. 487 - 488) الكلام وطوائف المتكلمين (ص.ص. 489 - 492)، إلخ...

أواستجابة عفوية لحاجات في نفوس أولئك الرجال، ونفوس الآلاف من الذين كان عليهم أن ينقلوا الخميرة الجديدة إلى قلوبهم وأفكارهم (2).

ولما كان من أهدافنا أن نعمل على تبيان ما تأتّى لجماعة الرابطة القلمية أن ينجزوا من "تجديد" في الرؤية الشعرية وعلى تبيان مدى خروجهم عن أنساق التعبير الشعري المألوف في الشعر العربي، واستكشاف ما أبدعوا على غير مثال فسّنوا به نهجا جديدا في الشعر سيتطوّر على مدى الأيام بعدهم فيفتح للشعراء سبلا غير مطروقة فيه، فأننا سعينا إلى ألا نقف عند حدود اعتبار تلك الرؤية ناتجة عن ظروف اعتباطية وعملنا على أن ننظر فيما عسى أن يكون لها من "أسباب" كانت هي نتيجتها الحتمية.

وقد أفضى بنا السعي إلى تبيين مدى خروجهم عن أنساق التعبير الذي درج عليه جلّ الشعراء العرب قبلهم - وحتى في عصرهم، وتلمّس ما توصّلوا إلى إقامته على غير مثال في تراثنا الشعري إلى استشعار أن شعرهم يفصح عن شوق متأجج إلى تأصيل كيان هزته عوامل شتى فعدا يبحث عن نقطة ارتكاز تنتشله وتأخذه إلى شاطئ من الطمانينة عساهم يصلون منه إلى معانقة المطلق، والوقوف على سر الوجود والكون وإدراك ناموس الطبيعة وحقيقتها الجوهرية، حتى يتخلّصوا بذلك من زيف العارض الزائل ليستعوضوا عنه بما هو أنطولوجي، من سنخ الكينونة في أرقى مراتبها. وأجلنا النظر في شعر نعيمة وأصحابه من شعراء الرابطة القلمية، فإذا بذلك الاستشعار يتحول، تدريجيا إلى ما يشبه اليقين، من أن أولئك الشعراء في تنكّبهم أغراضا شعرية كانت شائعة في عصرهم وقبله، وفي ميلهم عنها إلى ضرب من الشعر يعبرون به عن مختلف ما كان يجول في خواطرهم من مقومات رؤيتهم الكون وموقفهم من الوجود، وما كان يتردّد في ضمائرهم من توق إلى معانقة "الوحدة الكونية" وإدراك ناموس القوة السرمدية الشاملة، فإنهم قد عزفوا - نتيجة ذلك - عن أنساق من التعبير الشعري غدت في نظرهم غير وافية بما كانوا يرومون التعبير عنه ومالوا إلى أنساق تعبيرية هي - في تقديرهم - أكثر ملائمة لما

(2) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص.ص. 149 - 150.

اجتمعوا عليه من رأي ونظر، ولما كان لديهم من رغبة في التعبير عن منزلة الانسان من الكون، لا في بعده المادي العارض، ولا في بعده النفسي المتغير، بل في ما له صلة بجوهر هويته وكيونته، تعبيرا لم تحنطه العبارات الجاهزة ولا الصور المبتذلة التي تسير به في سبل مطروقة لا كشف فيها ولا طرفاة، وقد تواطأ عليها القائلون والسامعون جميعا، حتى صارت ملكا مشاعا وتعطلت طاقتها التعبيرية وقصرت دون الاضطلاع بما يرومه الشاعر من الافضاء بذات نفسه (3).

وما من شك في أن التعبير عن ذلك كله يظل على صلة بتصوّرهم وظيفه الشاعر، وقد الحنا من قيل على أن مرتبة الشاعر، لدى الرومنطيين عموما ولدى جماعة الرابطة القلمية أيضا، قد تحولت من مرتبة النديم إلى مرتبة النبيّ ولما كان ذلك كذلك، فليس غريبا أن يميل هؤلاء الشعراء إلى ما يعلو بهم عن العارض الزائل من وسائل التعبير وأن ينتجعوا وسائل تمكنهم من تصوير ما في نفوسهم من حاجة إلى المطلق أو ما في أرواحهم من توق إلى تجاوز الظاهر الزائف حتى تقف على الجواهر الدائمة، ولعله ليس غريبا أيضا أن يدخلوا بالشعر إلى مناطق ما ألفت الدخول إليها إلا قليلا، وإن كانت مجالا له من قبل، ونعني أن يدخلوا به مجال ما كانوا يرونه كفيلا بأن يلغي ما يبدو في ظاهر الأمور من تناقض بين مختلف الكائنات، وما يفضي إلى الوقوف على تناغمها وانسجامها في إطار وحدة الكون ووحدة حقيقته، ونعني مجال الأساطير وما يتصل بها، وهو مجال يتيح للشاعر أن يتجاوز الظواهر إلى تأويلها والوقوف على قانونها، وهو قانون الكون أجمع، كما أنه مجال يتيح للشاعر أن يقيم علاقة تماثل أوتماه بين وجوده ووجود الكائنات من حوله على ما سنفصل القول فيه، وقد اتخذ شعراء الرابطة القلمية - مثلهم في ذلك مثل جلّ الرومنطيين - طريقا قد ألعنا إليها في ثنايا بحثنا، وأشرنا إلى أنها على صلة وثيقة بالمنظومة الفكرية العامة التي كانت سند رؤيتهم.

(3) نشير بحدیثنا هذا إلى ما كتبه :

C. PERELMAN et L. OLBRECHTS-TYTECA, Traité de l'argumentation, Paris, PUF, 1958; voir surtout: Vol. I, chap. III, Présentation des données et forme du discours, (paragraphe 40: Forme du discours et communication avec l'auditoire) p.p.222-223.

الفصل الأول

الشعر والأسطورة

أشرنا، في أكثر من موضع من دراستنا، إلى أن شعراء الرابطة القلمية قد سلكوا مسلك الرومنطيين عموماً في الإلحاح على قصور العقل عن إدراك حقيقة الوجود في جوهرها، لقصور آله، وعلى عجزه عن الإحاطة بما في الوجود من معنى لا يتأتى إلا بالامتناع به لمن ظل يعتقد أن وضوح الرؤية واكتمال صفاء الوعي مرتبطان بالعقل ونشاطه، ذلك أنه ينتج عن هذا المنهج في المعرفة نبذ كل ما قد يبدو عائقاً يحول دون معرفة الذات عبر مسلك العقل، واستبعاد كل ما لا يمكن تدميطه ونمذجته من مشاعر وأحاسيس ورؤى ومعتقدات وأحلام، وهي جميعاً مما يختلف من شخص إلى آخر، أو مما يميز كل فرد من الناس من سائر البشر، كما أنها مما يصعب تعليقه وتبريره والبرهنة عليه وإخضاعه لمختلف العمليات الفكرية من قياس واستدلال ومثلها، ولا يخفى أن الهدف البعيد من كل هذا إنما هو العمل على ترويض الوعي وتشذيبه من كل ما يمتنع عن التفسير ولا يأتي عليه التحليل ولا يحيط به التعليل وتخليصه من كل ما يحول دونه ودون أن يكون "وعياً عاقلاً" - مركز وجود الإنسان ومرجع الحقيقة فيه، وهو هدف قد سعت النظرة التقليدية جاهدة إلى تركيزه حتى يكون الوعي مرقب الحقائق والقيم ومستودعها، فما من حقيقة إلا ما يقرّ هو وما من قيمة إلا ما يرضى، وإن أدى به الأمر أحياناً إلى إعادة النظر في بعض ما قبله وسلم به، نتيجة اتساع دائرة معارفه بسبب ما يطرأ من تطوّر لا يفتر ولا يني.

أشرنا إلى هذا كله وأشرنا أيضاً إلى أن الرؤية الرومنطية قد عملت على بيان بطلان ذلك النهج وتهافت تلك النظرة إلى الإنسان والكون، بسبب ما يسمها من نقص وقصور وما يعرفها من تقلب يؤدي بالإنسان إلى أن يتراجع كل يوم عما حسبه بالأمس يقيناً وما اعتقده حقاً لا يشوبه باطل، وقد صدع ميخائيل نعيمة بهذا في غير عوج ولا التواء حين أبدى رأيه في العلم. وهو

نتاج الرؤية العقلية الأمثل، فقال : "ولكن العلم الذي تسير هذه المدنية على هديه يبدو لي في حاجة، هو نفسه إلى هادٍ، فهو قاصر عن بلوغ ذلك "الشئ الكبير البعيد المبهم" الذي أفتش عنه، لانه يلقي جلّ اتكاله على الحواس، والحواس خادعة أبداً ومخدوعة، لأنها، وهي غير مستقرة، تتناول أشياء لا تستقرّ على حال، فلا النظر في هذه اللحظة هو عينه في اللحظة التي سبقتها، ولا المنظور إليه في هذه الدقيقة هو عينه في دقيقة تليها، بل إن النظر والناظر والمنظور إليه في تتّير مستمر، لأنهم في حركة لا تتقطع ولا رفة جفن، وإذ ذلك فالمحرك هو المهم، وذلك لا يدرك بالحواس ولا بأدق ما استنبطه العلم من وسائل وأدوات، ويدرك بقوى فوق الحس، وهي قوى يمتدنا بها المحرك نفسه، فما علينا إلا أن نبحث عنها في نفوسنا، وفي مناطق أعمق من مناطق الحواس الخارجية (4).

تلك المناطق البعيدة هي مطلب الرؤية الرومنطيقية ومنتهى غايتها، حتى لا يظل الانسان عبد المألذ الذي اصطنعه ووهم أنه يمدّه بجوهر الحقيقة ويضفي على وجوده معنى معقولاً وحتى يستطيع أن يدرك أن ما كشفته المعرفة العقلية ليس إلا غيضا من فيض واقع منشعب المسالك معقد الحقائق، وأن الوعي الذي يقتصر على ما يمدّه به العقل والحواس ليس إلا سراجا خابيا في دياجير ليل مدلهم وأنّى لذلك السراج أن ينير تلك العتمة.

فلا عجب من أن نرى الرومنطيقين يلحون على البون البائن الذي يفصل بين اتساع الواقع وترامي أطرافه وتعدد مجاله وتشعب دروبه من جهة وانحسار ما يتأتى للعقل أن يفقه منه من جهة ثانية، في الفسحة المحدودة من الزمن، الممتدة بين انبثاق الوعي في الانسان واندثاره بالموت، خاصة إذا علمنا أن ما يربو عن ثلث تلك الفسحة يذهب به النوم، ولا عجب كذلك من أن نراهم - نتيجة هذا- يسعون إلى ردّ الاعتبار لما يتصل باللاوعي، بل وإلى النظر إليه على أن له من المنزلة ما ليس للوعي منها وأن له من الأهمية ما يفوق أهمية الوعي.

(4) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص. 197.

تسلمنا هذه الملاحظات الأولى إلى نتيجة تبدو لنا طبيعية : إن إعادة النظر في قضية الوعي بعد الوقوف على حقيقته وعلى قصوره دون ادراك معنى الوجود، تؤدي إلى التساؤل عن منزلة الانسان من الكون، وعن معنى حياته وموته، غير أن إعادة النظر في ذلك كله تنطلق من الوعي ذاته وقد عاد يتساءل عن حقيقته وحدوده وعن مختلف مظاهره ووجوده، فإذا به يتقلب بين أصناف من التقدير وضروب من النظر، تختلف فيها "الحقائق" وتتلون فيها اللغة وتتوَّع، فليست لغة التحليل النفسي مثلا بشيء في مجال التفسير العصبي ولا النتائج التي يفرضي إليها هذا بمطابقة للنتائج التي يتوصل إليها ذلك، وإن كانا في الأصل يسعيان إلى هدف واحد هو معرفة الانسان معرفة أدق، وإذا بنا بازاء حقائق مجزأة مبتسرة ليس بوسعها أن ترشدنا إلى ما يقوم عليه الانسان من وحدة وإن تعددت أبعاده، لا ولا أن تهدينا إلى استكناه سر تلك الأصقاع الشاسعة المتداخلة التي تسهم في تحديد الوعي دون أن تخضع لمنطق ولا أن تُردَّ إلى قوانين تضبطها ضبطا. ولعل هذا كله من الأسباب التي جعلت الرومنطقيين يلحون على وجوب أن يتخطى الانسان حدود المعرفة القائمة على أساس علمي عقلي منطقي، وأن يذهب بعيدا في طلب اللامحدود، وأن يغامر في نشدان معنى الوجود لا في الواقع البادي للعيان بل في أغوار نفسه هو، وقد كان ميخائيل نعيمة من الداعين إلى هذه السبيل (كما كان صحبه من جماعة الرابطة القلمية أيضا). حينما كتب : "ففي نفسي، لا في غيرها، المفتاح إلى كل ما تشنقه نفسي، إنها العين السحرية التي تستطيع أن تتفد من خلال أكسية الأشياء إلى ما وراءها، فترى النجوم خلف الغيوم، والمروج تحت الثلوج، والداء في الدواء، وترى في اللحد مهد الحياة⁽⁵⁾ ولما كان الأمر كذلك، كان من الطبيعي أن نرى الرومنطقي يعود إلى نفسه ليجد فيها ما يسعفه بانراك المعنى في كليته وشموله وإن تعددت مظاهره وتنوعت مكوناته، ولعله لا مسعف له عندئذ سوى الاستعاضة عن النظر في المعنى نظرا ينطلق من الواقع ويعود إليه ويظل في حدود ما تسمح به أدوات النظر العقلي ووسائله وطرائقه، بنظر

(5) المصدر السابق، ص. 205.

يتخذ تارة أجنحة الخيال مطية لمعانقة صميم الحياة ويتخذ الحلم تارة يتخطى به حدود ما ضرب حوله من أسيجة تحول دونه ودون إدراك فائض المعنى في الوجود ويلجأ إلى الرؤيا تارة أخرى لتخلصه من واقع تضيق به روحه ويغوص في الأسطوري تارة أخرى كذلك عساء يقع في قاعه على ما به يتجاوز ما لمسه في واقعه من مظاهر متناقضة بغية أن يدرك ما في الكون من وحدة.

بل انه يمكننا أن نذهب إلى ما ذهب إليه قوسدورف (Gusdorf) من "أن استحالة تفسير الكون ومنزلة الانسان منه تفسيراً تاماً ينهض على أسس وضعية علمية، يثير فراغا معرفيا، سرعان ما يعمره النشاط الأسطوري" (6) كما تعمده مختلف ضروب نشاط الانسان غير المعقلنة من حلم وخيال ورؤيا، ذلك أن الانسان قادر بواسطة النشاط الأسطوري، وبواسطة الخيال والرؤيا والحلم أيضا، على أن يوسع من مجال تحرّبه، ومن مدى معرفته، حتى يصل فيدرك ما لم يفتح لميادين المعرفة العلمية من المجالات ويكتشف معابر لم يستطع العلماء دخولها والايغال فيها، وهي معابر تأخذه إلى برازخ يقف فيها على معنى الوجود وحقيقته وأصله ومآله، ويتوصل عبرها إلى توسيع أفق المعرفة حيناً، وإلى أن يعوّض بها ما قصر دونه الجهد فتأبى عن الفهم والادراك من جهة ثانية، ولعلّ بيار ألبوي (Pierre ALBOUY) قصد هذا حينما كتب: "كأنما الأسطورة شكل من أشكال التفكير يمكن من ادراك واقع لم تحط به المعرفة أويتأبى هو عنها، واقع يفتن المرء أويثير الرهبة فيه أوإن شئت قلت هو واقع لا يمكن البوح بسرّه، فكأنما الاسطورة تضطلع بدور تعويضي يماثل دور الحلم، بما يتيح للفكر من الانطلاق خارج حدود العقل، أوبما يستعويض به عن الواقع المضني من صورة تجعله يبعث في النفس حماسا وانشراحا" (7).

G. Gusdorf, l'homme romantique , op. cit. p.178 (6)

Pierre ALBOUY, Mythoraphies, Paris, José Corti, 1976, p.269. (7)

غير أنه لا بد أن نشير إلى أن النظر في الواقع والسعي إلى فهمه وإدراك أسراره عن طريق الحلم والخيال أوعن طريق الأساطير⁽⁸⁾ ليس يعني البتة أننا نعتد أسسا تبعد بنا عن المعقول وتدخل بنا متاهات غامضة ينعدم فيها الحد الأدنى من الصواب، بل إن النظر في الوجود والسعي إلى فهم نواميسه وإلى تنزيل الإنسان من الكون المنزل التي هو بها حقيق، أمور يعود أصلها إلى عهود بعيدة في الزمن على ما بينه الفيلسوف الألماني ارنست كاسيرر(1874-1945) Ernst Cassirer.

فقد تحدث أفلاطون عن الأسطورة والعالم الأسطوري، ولكن حديثه عن ذلك كان بغاية أن يقارن عالم الأساطير، وهو عنده مجموع متجانس، بمجموع المعرفة المحض، ونستخلص من ذلك أن أفلاطون كان يرى في الأسطورة شكلا من أشكال المعرفة ودرجة من درجاتها، إذ هي عنده لا تخلو من محتوى مفهومي لأنها اللغة الوحيدة القادرة على التعبير عن عالم الصيرورة، ولذلك فإنه كان يقدّر أن "كل ما هو ليس كائننا البتة أو ما هو في صيرورة مستمرة أو ما لا يظل دوماً محددا على صورة واحدة متماثلة -شأن نتاج المعرفة الرياضية والمنطقية- لا يمكن التعبير عنه إلا عن طريق الأسطورة، فإذا هي تعلو وتتسامى عن كل دلالة مادية بحث، إذ هي تغزو تعبيراً عن وظيفة دقيقة ضرورية لفهم الكون وإدراك معناه"⁽⁹⁾.

ويعرض كاسيرر متابعاً تطوّر مواقف الفلاسفة من الاسطورة والدور الذي أناطوه بها في تفسير الكون، ولكن المقام يضيق عن تفاصيل ذلك المقال، ولذلك نكتفي منه ببعض الإشارات التي أكد فيها أن الفلسفة الحديثة قد غيّرت مفهوم الأسطورة وحولته عن البعد الموضوعي إلى بعد ذاتي أضحت الأسطورة

(8) لا نفرد فقرة لتعريف الأسطورة، وقد كفانا ذلك ما جاء في بحث محمد عجينة الذي بعنوان "أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها" (بحث دكتوراه دولة، 1992) "وقد طبع بعد ذلك تحت عنوان : "موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها (جزءان)، بيروت، دار الفارابي، تونس، العربية محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، 1994، انظر الصفحات : 40 - 76 من الجزء الأول.

(9) Ernst CASSIRER, La philosophie des formes symboliques, V.2, La pensée mythique, (9 Traduit de l'allemand par Jean LACOSTE, Paris, les éditions de minuit, 1972, p.17.

فيه قضية فلسفية من حيث هي تعبير عن توجه فكري نحو الأصول، وطريقة من بين طرق عديدة يتمكن الوعي بواسطتها من تنظيم العالم، فإن رام إقامة نظام فكري شامل، اتجه به التفكير حتماً إلى الأسطورة، بل لعل من أطرف ما نجده لدى كاسيرر في هذا الباب قوله : "وقد كان الفيلسوف فيكو (1744-1668) G.VICO مؤسس فلسفة حديثة في النظر إلى الأسطورة، كما كان مؤسس فلسفة حديثة في اللغة، وكان يرى أن المفهوم المنشئ وحدة الفكر هو ثالث اللغة والفن والأسطورة، غير أن فكرة فيكو هذه لم تتم صياغتها بوضوح ضمن منظومة متكاملة إلا حينما وضعت الفلسفة الرومنطيقية أسس علم يكون موضوعه الفكر، ولذلك نرى شلينغ (1775-1854) SCHELLING يسير على خطى هولدرلن (1770-1843) Hölderlin فيذهب إلى المطالبة بإقامة مصالحة بين "توحيد العقل" و"شرك الخيال" (10).

ولعل كاسيرر، بالتفاته إلى الرومنطيقين وما كانوا يولونه من الأهمية للأسطورة من حيث أنها تمثل محاولات الانسان الأولى لفهم العالم من حوله، قد كان من أولئك الذين يرجحون أن الأسطورة قد كانت "أقدم شهادة وأعمها على الخيال الفني، وربما وجدنا فيها وحدة الفكر الأولى التي ليست جميع أشكالها المخصوصة سوى أجزاء منها وتجليات منفصلة" (11)، وهي في ذلك شبيهة بالطبيعة، وقانونها الداخلي مماثل تمام المماثلة للقانون الذي يسود الطبيعة "إذ لما كان ينبغي فهم الكون وتأويله انطلاقاً من الفكر وانطلاقاً من الذاتية دون سواها، كانت نتيجة ذلك عكس ما يبدو في الظاهر، وكانت ذاتية العنصر الاسطوري ذات دلالة كونية"، وكان الفيلسوف الالماني خشي أن تلتبس بعض معاني حديثه ببعض في ذهن قارئه، فأضاف شارحاً مبيّناً : "ولسنا نقصد بذلك أن تكون الأساطير قد نشأت بتأثير الطبيعة، وهو تأثير لا يطول باطن الانسان ولكننا نقول إن المسار الأسطوري قد تم تحت تأثير القوانين ذاتها ومرّ بالمراحل عينها التي مرّ بها مسار الطبيعة، ومن ثم فليس للمسار الأسطوري

(10) المرجع السابق، ص. 18.

(11) المرجع السابق، ص. 40.

دلالة دينية فحسب بل إن له دلالة عامة لأنه ليس سوى تكرار للمسار العام، وهذا هو ما يجعل الحقيقة، وهي حقيقة الاساطير في هذا المسار حقيقة لا تُقصي شيئا ولا تلغيه، فهي حقيقة كونية" (12).

فالحقائق الأسطورية، وهي حقائق لا يمكن تبريرها تبريرا منطقيا عقليا، تقدم للانسان معرفة شاملة، شمول الانسان نفسه، في حين أن نظم المعرفة الشائعة تقتضي ضروبا كثيرة من الضغوط ومن أنواع القسر تسلطها على العقل، فإذا بها تحدّ من سلطان تلك المعرفة ومن مداها، أما الأسطورة فتمنح معرفة لا ابتسار فيها، هي المعرفة الوحيدة الكفيلة بتوضيح معنى المصير الانساني ومساره، فلئن كانت العلوم تحدّد المجالات الضيقة التي تحتلها المعرفة الموضوعية وتعرض عما سوى ذلك، فإن النظر الأسطوري لا يحتمل الفراغ، ولذلك نراه يحتل المجالات الفارغة جميعا، متخذا الكائن البشري في شموله وكنيته وسيلة للمعرفة وموضوعا لها وغاية، ومن ثمّ فإن الأسطورة هي المطية التي بها يتوصل الانسان إلى الغاء الحدود بين الطبيعي وما هو وراء الطبيعة وبين الممكن والمستحيل وبين العقل والعاطفة وبين الحلم والواقع، بل إنه يمكننا أن نقول مع ميرسيا إيلاد "إن وظيفة الأسطورة فهي إضفاء دلالة ما على العالم والوجود، فبفضل الأسطورة يمكن إدراك العالم بصفته نظاما كونيا قابلا للفهم والادراك" (13).

ولعلنا لم نكن لنعرض لهذه القضية بمثل ما عرضنا لها به من التبسيط لو لم نجد عددًا من جلة الفلاسفة والدارسين يتوقفون عندها طويلا ويولونها من الاهمية ما يشي بمنزلة الوعي الأسطوري في فهم الكون وادراك نواميسه، وأوليته وأوليته في ذلك، فهذا الفيلسوف الألماني ارنست كاسيرر يخصّص صفحات للرّد على الفكر الوضعي ممثلا في أوغست كونت A.COMTE (1798-1857)، في ترتيبه مراحل المعرفة ترتيبا تفاضليا، يجعل

(12) للمرجع ذاته، ص. 24.

(13) نقلا عن محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج. 1، ص. ص. 58 - 59.

المرحلة السحرية أننى تلك المراحل، وهي مرحلة - في تصوّره - يحول فيها الإنسان رغباته وكيفيات تمثله الكون إلى آلهة وشياطين، أما المرتبة الثانية فهي للمرحلة الدينية الماورائية وهي مرحلة يرتقي فيها الإنسان إلى مرتبة التجريد فإذا أدرك الإنسان المرحلة الثالثة وهي المرحلة العلمية كان في المرتبة العليا، مرتبة التمييز بين الظاهر والباطن، والوقوف عند ما توفّره له تجاربه الباطنية والظاهرة، من نتائج، وقد كان رد كاسيرر على هذا التصور قائما على تنفيذ ما ينجّر عنه فيه من إلغاء كل مرحلة للمرحلة السابقة لها، حتى تغدو المرحلتان الأولى والثانية دونما معنى ولا مبرر، ويعلّق كاسيرر على هذا قائلا : "إن شكل المراتب الثلاث الذي يسميه كونت "قانون المراحل الثلاث" لا يمكننا البتة من أن نفهم مسار الوعي الاسطوري والديني فهما محايثا حقا، إذ أننا إذا التزمنا ذلك التصوّر، لم نستطيع إدراك جوهر الفكر الاسطوري والديني، وحركيته الداخلية" (14).

وقد عاد جلبار دوران (G.DURAND) إلى هذه القضية نفسها، وأشار إلى تهافت كونت والفكر الوضعي عموما عند تناولها، لما نتج عن ذلك من الحط من شأن الأسطورة حتى غدت تفسيراً وقتياً للكون ونواميسه إذ هو تفسير يمثل مرحلة قبل المرحلة العلمية الوضعية، وبين دوران أهمية الأسطورة في فهم الوجود وإدراك أسرارها، وفي تنزيل الإنسان من ذلك كله المنزلة التي هو بها حقيق، إذ الأسطورة "تستخدم منطقاً يخرج جزئياً عن المبادئ المتعارفة التقليدية في المنطق (...) وتبدو خطاباً (...) يتكون فيه - بعيداً عن مبدأ الاقصاء - التوتر الضدّي الأساسي اللازم لإنشاء المعنى وتطوّره" (15).

أمّا جورج قوسدورف، فقد بنى جانباً كبيراً من حديثه عن "الإنسان الرومنطقي" على بيان أن الفكر الرومنطقي فكر يعترض اعتراضاً جوهرياً

(14) E. CASSIER, La philosophie des formes symboliques, op. cit. p.p. 276 - 277. (14) كامل الفصل الذي خصصه للحديث عن : "جذلية الوعي الأسطوري" ص.ح. 275 - 305 من كتابه ذلك.

(15) Gilbert DURAND, Figures mythiques et visage de l'œuvre, Paris, DUNOD, 1992, p.p. 29 - 30.

على الفكر الوضعي، ذلك أن "العلماء الوضعيين يسعون إلى ضرب من الانفصال والانعزال، وإلى إنشاء رحاب فكرية مستقل بعضها عن بعض (...). فينتج عن ذلك تشتت في المعارف وتجزئة، ينجرّ عنهما - بفعل الحرص على الدقة والصرامة - القضاء على معنى الحقيقة الواحدة" (16) ويعزو قوسدورف هذه الرغبة لدى العلماء الوضعيين إلى أنهم ذهبوا إلى الاعتقاد بأن العلم قادر على أن يفرض شروطه على الواقع، فإذا بالعالم يواجه الواقع فيعمل على صبه في عدد من المعادلات بغية أن يغيّره على هواه، وقد فاتته أن البون شاسع بين وجود الإنسان المادي في الكون ووجوده الفكري الروحي فيه، وأن حقيقة الوجود لا يمكن حصرها في عدد من المعطيات يمكن ردها إلى نظرية ما، ومن ثم فإن "الفلسفة العقلانية مع ديكارت (1596-1650) ((DESCARTES)) والوضعية مع أوغست كونت التي حكمت على المخيلة واعتبرتها سيدة الخطأ والضلال (la folle du logis) هي نفسها التي أنكرت الأسطورة معتبرة إياها خيالات وأوهاما باطلة تعود إلى طور سذاجة البشرية انطلاقا من أسطورة أخرى هي "العلموية" أو أسطورة العلم والتقدم اللانهائي" (17) ولعلنا لا نخشى المجازفة إن نحن أكدنا أن الرؤية الوضعية قاصرة دون الاحاطة بمعنى الوجود في كليته، لاعتمادها التجزيئية من جهة ولاعتمادها عددا من الضوابط والقوانين المعقنة التي تحجب - حتماً - ما ليس معقلنا من القوى والملكات في الكون والإنسان من جهة ثانية فإذا هي رؤية لا يمكنها أن تتبين أن الإنسان يحيا في الكون بكيانه كله، وأن القوى الكامنة فيه والملكات لديه - ما كان منها معقلنا وما لم يكن كذلك - تسهم جميعا في توسيع أفق الوعي عنده في كل لحظة من لحظات حياته، وهو أفق أرحب مما يضبطه مجال العلوم الوضعية، ومن ثم كان الوعي الرومنطقي وعيا "رافضا للتحديدات الآلية التي تقصر الفهم والادراك على حدود ضيقة" (18)، ومن ثم أيضا، كان الوعي الرومنطقي سعيا

G. GUSDORF, L'homme romantique, op. cit. p. 175. (16)

(17) محمد عجيبة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج. 1، ص. 61.

G. GUSDORF, L'homme romantique, op. cit. p. 179. (18)

إلى استعادة الوعي بما في الكون من تناعم يَعِدُ بانبعاث حياة أفضل ترجع فيها للانسان منزلته المفقودة.

فلئن وصل الفكر الوضعي بمعتقديه إلى أن ينزعوا عن الأسطورة صفتها الأسطورية، وذلك من خلال افقادها قيمتها المتصلة برواية أصل الكون ومنشئه وبداياته ومساره أي وظيفتها في تفسير العالم ونشأته، فانها ظلت الخطاب الوحيد القادر على تقديم أجوبة تختلف عن الاجوبة العلمية، فيما يتعلق بالقضايا الكبرى التي تعترض الانسان ولم يجد العلم الوضعي إلى الإجابة عنها سبيلا، مثل قضية الوجود والكيونة وقضية الخير والشر وقضية الموت والمآل إلى غير ذلك، مما يؤكد أن "إعادة الاعتبار للأسطورة -خاصة على أيدي الرومنطيقين- إنما هو حجة ساطعة على أن تصور العالم المادي والمعنوي تصورًا فيزيائيًا رياضيًا لا بد أن يترك المجال لشكل آخر من أشكال الحقيقة" (19) ولعل هذا هو ما يفتح السبيل للأسطوري وما يتصل به، لنندارك ما لم يتأت للفكر الوضعي تجاوزه وحله مما يبدو من مظاهر التناقض في الكون.

فليس غريبًا، بعد هذا كله، أن نرى الرومنطيقين يصرفون بعض جهدهم "إلى إحياء الأساطير وعالمها وإلى جعلها تستعيد سلطانها بعد أن فشل النظر العقلي - في تقديرهم- في تنزيل الانسان منزلته الحق من الكون، وقد كان جهدهم في ذلك مدفوعًا برغبتهم في استكشاف أغوار النفس الانسانية ومعرفة ما احتجب منها أوطمسته فيها عصور طويلة اتخذ الانسان فيها عقله دليلًا ورائدًا" (20). وليس غريبًا كذلك أن نراهم يجنحون إلى الولع بالاساطير والخرافات والحكايات العجيبة والحكايات المثلية أيضًا، لما لها من طريقة في الخطاب تميل إلى الكناية والتلميح من جهة، ولما لها من قدرة على تسمية الاشياء بغير أسمائها وعلى العزوف عن الخطاب المباشر إلى ضرب من الإشارة، والتعريض أو الرمز من جهة أخرى، بما يجعل وظيفتها تقوم - في

(19) المرجع السابق، ص. 144.

Amor BEN ALI, Mythes et Antimythes dans l'oeuvre de Guillaume Apollinaire, (20
(Thèse de 3ème cycle ronéotypée), Université de Tunis; Faculté des Lettres et des
Sciences Humaines, 1983, p.23.

جملة ما تقوم عليه - على إجماع الشخص ضمن دلالة الكون الجامعة ومعناه الشامل، وحتى يبدو للعيان ذلك التراشح المنشود بين الإنسان والوجود في مظاهره جميعا وتجلياته كلها دون استثناء، إذ ما هو إلا واحد منها، يشده إليها الانسجام والتناغم لا التنافر والنشاز، ومن ثم نستطيع الحديث عن الوظيفة الامداجية التي تضطلع بها الأسطورة، وقد ذكر هوسدورف أن "الأسطورة تظل مساوقة للوجود الانساني، وأنها في جوهرها فكرة لم تتخل تماما عن ملابس الأشياء ملابس مادية (...)" وأنها متصلة دوما بسياق وجودي (...) [ولذلك] تبدو الوظيفة التي يضطلع بها الوعي الأسطوري وظيفة إدماج الإنسان في الكون، بما يضفيه ذلك الوعي على الواقع من معنى ذي بعد إنساني (...) إذ أنه يوجه عمل الإنسان وفعله وفق أفق محدد تحديدا⁽²¹⁾، ولعل هذا الرأي يتيح لنا أن نذهب إلى أن الأسطورة في سياق وظيفتها الامداجية، تفتح الباب على كل ما يلغي ذلك التناقض الظاهر، وتكون بذلك مماثلة للحلم والخيال وباعثة في النفس دنيا الطفولة والروى.

فاذا كانت الأسطورة تعيد إلى الذهن روح الطفولة وتلغي ما بين الحلم والواقع من تقابل تبيننا أهميتها في المنظومة الفكرية الرومنطيقية ووقفنا على أهميتها في تحقيق ما يصبو إليه الرومنطيقيون من بيان وحدة الكون ووحدة الحقيقة وإن تجلت في مظاهر متعددة متباينة، وهي وحدة تظل - في نظرهم -

G.Gusdorf, Mythe et métaphysique, Paris, Flammarion, 1984, pp.66-70. (21)

وقد أشار المؤلف - دعما لرأيه هذا - إلى أن ساكن أقيانوسيا ينظر إلى الكون والحياة عبر الأسطورة، فالأسطورة والكون ليسا إلا شيئا واحدا ولا يمكن البتة فصل أحدهما عن الآخر، إذ أن مدار القضية بعيد عن أن يكون موقفا تأمليا، فالأسطورة شكل من أشكال تمثيل الكون كما أنها نمط من أنماط العيش، أيضا، وهذا الرأي يقيم علاقة متينة واضحة بين "الأسطورة" و "الواقع" فينتقي حينئذ التناقض أو التقابل بين الواقع والأسطورة، وإلى مثل هذا الرأي ذهب عبد الله صولة عند حديثه عن الأسطورة، وقد قال : هي ليست شيئا غير الواقع، بل هي الواقع كله، ففي الأسطورة لا يوجد فضاء آخر يسلبها كيانها باعتبارها أسطورة (...) والحق أن عقلية التقني Tekhnē لدينا اليوم هي التي تسم الأسطورة بالأسطورة، مقابلين بينها وبين الواقع" انظر : عبد الله صولة، شعرية الكلمات وشعرية الأشياء في ديوان أغاني الحياة [الأبي القاسم الشابي] من خلال صلوات في هيكل الحب، ضمن دراسات في الشعرية، الشابي نمونجا، إبداع : مجموعة من الأساتذة، تونس، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات (بيت الحكمة) 1988، ص. 360.

قائمة في ذهن الطفل، ذلك أن الطفل غريب - من الناحية الذهنية - عن المنطق الذي رسخه العقل والنظر إلى الكون على أساس ما اعتبره حقائق، في أذهان الراشدين، والطفل غريب أيضا عن العلوم، لم يتشبع بعد بالفيزياء والهندسة الاقليدية وغيرها مما استعبد الراشدين ولذلك نراه يقبل في غير إنكار ولا تكلف ولا تعجب ولا استكاف مختلف ضروب الخروج من الواقعي إلى اللاواقعي وألوان التحول من الحلم إلى الحقيقة والانتقال بين صنوف الخيال دون أن يجد بين تلك المظاهر جميعا تقابلا أو تناقضا.

ولعلنا لا نغلو في القول إن ذهبنا إلى أن للأسطورة -من هذا المنظور- منزلة لا يجوز لمن تصدى لدراسة الرومنطيقية وأدب الرومنطيقين أن يتغافل عنها، وقد تبين أنها عظيمة الأثر في مساعدة الإنسان على تجاوز ما يفرضه العقل من أشكال جاهزة وأنماط لا تفي بادراك سر "القوة السرمديّة الشاملة" ولا بادراك ناموس الطبيعة ووحدتها ووحدة حقيقتها، ومن ثم فإن دور الأساطير عظيم في تجديد النظر إلى الكون وفي العمل على إقامة قيم جديدة تعيد للإنسان منزلته، كما أن دورها عظيم كذلك في ما تقدمه من الحلول لمعضلات أقضت مضجع الإنسان لبقائه في حدود ما توصل إليه النظر القائم على الحواس والعقل وقد ألحّ عدد من الدارسين والفلاسفة على ما للأسطورة من وظيفة في تحقيق الاحساس بوحدة الكون ووحدة الحقيقة وهي وحدة لا يمكن بلوغ الاحساس بها والافتتاع بقيام الوجود عليها إذا اعتمدنا العقل ومنطقه وما وصل إليه من نتائج فقد ذكر كاسيرر أن "الاسطورة تمثل رأيا أورؤية مخصصة من زاوية مخصصة توحد الوعي وإن لم تكن حدودها حدود مجال واحد معين من جملة المجالات والطرائق، وإن كانت تداخل الكيان كله وتشمله، ثم إنها كذلك وإن اتخذت القوى الروحية المختلفة أنوات لها فهي رأي أورؤية مخصصة تبدو من خلالها الطبيعة والروح والكيان الظاهر والكيان الباطن في شكل جديد"⁽²²⁾.

غير أنه علينا أن نحترز بعض الاحتراز من التعميم ومن تحميل الاسطورة ما لا طاقة لها بحمله، فلئن كانت الاسطورة تساعدنا على تصور علاقة الانسان بالكون على أساس يختلف عما أقره العقل ونادى به، فليس معنى ذلك أن علينا أن نتكبد سبيل العقل تنكبا، وأن نعرض عنه اعراضا، حتى يغدو الأمر قريبا من الخطرفة فما الاسطورة سوى عامل آخر يسند الخيال والحلم والرؤيا، فيتيح للانسان ألا يقف عند حدود ما تصل إليه الحواس وما يحلله العقل ويفسره ويعلّله، أي إن هذه العوامل جميعا تتضافر لتجعل الانسان قادرا على تجاوز الهالة المحدودة التي يبعثها العقل في ظلمة الوجود الشاسعة، فتتبر له الدرب فيها حتى يتسع أفق معرفته للكون وادراكه نواميسه فيستعيد منه بذلك منزلته ويتحقق له به - من جديد - ما انخرم من توازن، ولسنا، لذلك، نختلف مع محمد عجينة حينما تسأل: "أولاً تكون الأساطير، بوجه من الوجوه بحثا عن إعادة ضرب من الانسجام والتوازن والتناغم بين الانسان والكون، يبدو بالنسبة إلى انسان العصور الحديثة شبه مفقود؟ ذلك ما عبر عنه (...) نيتشه (Nietzsche 1844-1900) من خلال اتخاذه الخطاب الأسطوري مقام الخطاب العقلي واضعا كلامه على لسان زرادشت الحكيم، أو بمحاولة احياء الاسطورة في وقت جرد فيه الانسان من أساطيره، وكأنه بتغليبه العقل على الاسطورة قد سلب بعدا من أبعاده⁽²³⁾، وهو بعد مهم جدا، إذ أن فقدان الانسان لذلك البعد قد جعل رغائبه ومطامحه طافية على سطح الوجود لا تغوص إلى أعماقه ولا تكتشف نبضات إيقاع الكون فتظل بعيدة عن إدراك جوهر الوجود وحقيقته، وتظل معرفته بعيدة عن أن تشمل الطبيعة بكاملها إذ تقصر العلوم المختلفة دوائر اهتمامها على مجالات محدودة تستطيع المعرفة الموضوعية أن تلمّ بها، ولكنها تعرض عن سائر المجالات، وإذا بمعرفة الانسان جزئية محدودة لا يمكنها أن تحيط بجوانب الانسان المختلفة، ما ظهر منها وما خفي، ولا يسعها أن تقف على حقيقة علاقته بمختلف الكائنات في الوجود، ولا يتسنى لها أن تنفذ إلى "قائض المعنى"، ولذلك فانه ليس من سبيل إلى ذلك كله إلا في

(23) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج. 1، ص. 34.

اعتماد منهج يتجاوز ظاهر الأمور إلى باطنها، ويتجاوز ما تصل إليه الحواس إلى ما لا يقع عليه الحس، في ضرب من الحركة المترددة الدائبة بين ما كان وما هو كائن وما يطمح إلى أن يكون، إذ "الانسان وحده هو الكائن الذي لا يقنع بما هو موجود أوبما هو واقعي محض أو عقلاني محض، فينشئ الرموز والأنظمة الرمزية اعرابا منه عن توقه إلى آفاق أخرى غير التي يقع عليها منه الحس والادراك، وعن نزوعه إلى أن يصنع عالما معبرا عنه إلا أنه لا يستوي وإياه فاذا هو يطمح إلى تجاوزه باستمرار" (24).

ولعله من العسير أن نتصور - في هذا السياق - سعيًا إلى التجاوز مع بقاء في حدود ما يفرضه الواقع من أسيجة صنعها العقل والنظر المبني على الحواس وقد أدرك الرومنطيقيون ذلك حينما أقرّوا بأن المعرفة القائمة على أسس عقلية معرفة تظل محدودة لا تكفي الانسان ولا تتيح له الاحاطة بمختلف أوجه الواقع ولا بمختلف مظاهر الكون، فانطلقوا يبحثون في المجهول يرودون سبله ويتخطون الحدود المعروفة عنّتهم في ذلك تردد دائم بين الواقع والخيال حينًا ونوسان لا ينقطع بين الظاهر والباطن، حينًا آخر، فاذا كل ما يتصل بالباطن من لا وعي وحلم ورؤيا وخيال يغدو ذا أهمية بالغة، إذ هو السبيل إلى إدراك معنى الوجود الحق، والوقوف على جوهر الكون ونواميسه، ولعل الانتقال من الواقع إلى الحلم أو من الحقيقة إلى الخيال هو ما يجعل الأسطورة ذات وظيفة مساعدة على سبر أغوار الوجود وتفسيره، كما هي مساعدة على كشف العلاقة بين الانسان والكون من حوله، وقد نبّه كاسيرر إلى "ان بعض المفاهيم الأسطورية الأساسية لا يمكن أن تفهم في بنيتها المخصوصة إلا إذا ذكرنا دوما أن الأمر، بالنسبة إلى الفكر والتجربة الاسطورية، قائم على تصوّر تردد دائم بين عالم الحلم وعالم الحقيقة الموضوعية، ومن ثم، فان التجارب التي تتم في نطاق الحلم لا تقل شأنًا ولا قيمة ولا دلالة عن الحقيقة، من تلك التي تتم في حال اليقظة، وذلك حتى إذا بقينا في حدود الموقف الذي يتّخذ الانسان بالنسبة إلى الواقع، فحياة العديد من "الشعوب البدائية" ونشاطها بكامله

(24) المرجع ذاته، ص. 6.

محددان في أدق التفاصيل بأحلامهم، وكما أنه ليس ثمة من فرق واضح المعالم بين الحلم واليقظة، فإن الفكر الأسطوري لا يميّز تمييزاً واضحاً بين عالم الحياة وعالم الموت، وليس أحدهما نفياً لوجود الآخر، إذ أن الموت والحياة ليسا إلا جزئين متماثلين متجانسين لكائن واحد، ولا نجد في الفكر الأسطوري ساعة محددة بوضوح تتحول فيها الحياة إلى موت أو الموت إلى حياة، ذلك أنه يرى الولادة عودة والموت تواصلًا⁽²⁵⁾ أليس في هذا دليل على أن الأسطورة - مثلها في ذلك مثل الحلم وسائر أنشطة الانسان "اللاواعية" هي ما يحقق للانسان ذلك "التعويض" عن الواقع، فإذا هي غير بعيدة عن الرؤية الطوباوية (وما ذكرنا هذا إلا لمزيد الإلحاح على الصلة المتينة بين "حديقة النبي" بما هي العالم المنشود، والأسطوري بما هو إلغاء للحدود وسعي إلى معانقة المطلق) كما أنها - بذلك - من العناصر الأساسية التي توفر للانسان رؤية للكون يمحي فيها كل تعارض وتتقاضى بما تنتجه للانسان من إمكانات إعلاء الواقع وحجب سلبياته، فيتمكن الانسان من إقامة علاقته بالكون على أسس جديدة، ويتمكن أيضاً من تصوّر قيم جديدة على أساس تلك العلاقة، فينبعث إنسان جديد تربطه إلى أمثاله قيم جديدة وتشده إلى الكون علاقات جديدة (أوإن شئنا أمكننا أن نقول: أصيلة) فيتحقق له ما يصبو إليه ويرومه من المنزلة الجديدة في الكون، وترانا هنا على رأي جان بورغوس (Jean BURGOS)، وقد قرّر أن "الاسطورة، مهما كانت زاوية نظرنا إليها ومهما كانت الغاية، من ذلك، تبدو دوماً محاولات دائبة، إن لم تكن للتحكم في الزمن والسيطرة عليه فهي للتخلص من ربقته وذلك من حيث انشغالها بتقديم جواب عن القضايا الكبرى التي تشغل الانسان، سواء منها القضايا المتصلة بأصله أو المتصلة بمآله، أو المتصلة بالعالم الذي يحيا فيه⁽²⁶⁾.

ومن ثم نرى أن المنظومة الرومنطيقية، بوجه عام، قد اعترضت على السائد كما بسطنا القول في ذلك، وسعت إلى بيان حدود المنهج العقلي والوضعي وقد وهم أنه قادر على أن يبلغ منتهى الارب وأن يقف على مطلق

E. CASSIRER, La philosophie des formes symboliques, op. cit, p.58. (25)

Jean BURGOS, Pour une poétique de l'imaginaire, Paris, seuil, 1982, p.145. (26)

الحقائق وأن يغوص على جوهر الحياة فإذا مثله مثل من ظن أنه قادر على أن يستقرغ الأرقام ويصل إلى غاية منتهاها إن هو بدأ يعدّها انطلاقاً من الواحد، عدّاً مسلسلاً صعوداً، وقد فات ذلك المنهج أن في الكون وجوها لا حصر لها ومظاهر أكثر من أن تحصى، يستعصي على المنطق أن يجد لها حلاً شافياً، فهو أمامها تتخذه الحيرة ويعصف به القلق فتشتبه على الإنسان السبل فلا يدرك علة وجوده ولا غايته ولا يفهم كنه تلك القوة الغشوم، قوّة الزمن يسير قدما فيجرف كل شيء، ولا يفقه سر الطبيعة وقد تجلّى في مظاهر لا تبدو له قائمة على الانسجام دوماً، ومهما قدح فكره وأعمل عقله ظل قاصراً عن استكناه تلك الأسرار، ولذلك اندفع الرومنطيقيون يبحثون عما يسعفهم بالجواب عن تلك القضايا الأساسية في مجالات أخرى غير مجال العقل، وقد أيقنوا أن الحياة أرحب من أن يحيط بها النظر العقلي الوضعي، فوصل بهم نشدانهم إلى شاطئ الحلم والخيال والرؤيا والأسطورة والخرافة وغير ذلك مما شفى نفوسهم -إن قليلاً أو كثيراً- وجعلها تعيد النظر في حقائق الكون فتعتقد رؤية تخلصها من تلك الحيرة، وتصل بها إلى ملاذ تحس فيه بالطمأنينة، وقد توصلت إلى فهم معنى الوجود ومعنى سيرورة الزمن، وانهتت ممّا كان يبدو تناقضاً ممضاً في الوجود اعتاقاً هو كالبرء لذي سقم، وقد ذكر جان بورغوس (J.BURGOS) أنه "يمكننا أن نأخذ بما توصل إليه ميرسيا إلياد (Mircea Eliade) من نتائج أقرّ فيها بأن كل لجوء إلى الأسطورة [ونحن نقول : وإلى سائر المظاهر غير المعقّنة التي أشرنا إليها] وكلّ تصرّف على أساس أسطوري ما هو إلا سعي إلى "أن يشفي الإنسان نفسه من فعل الزمن فيه" (27).

والحق أننا لم نقصد من تأكيد الصلة بين الأسطورة والحلم والرؤيا والخيال سوى أن نبين أن الأسطورة بعناصرها المختلفة أوبوحداتها الدنيا تتدخل في النص الشعري تدخل الحلم والرؤيا فيه، وتعمل فيه فعل الخيال أيضاً، فهي منسربة في ثناياها مندمجة فيه اندماجاً، لما لها من علاقة وطيدة برؤية الشاعر وموقفه من الكون والوجود، ولما لها من صلة بالتعبير عما يراه الشاعر من

(27) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

دلالة لهما ولما لها من صلة بما يذهب إليه من تفسير مظاهرها، والوقوف على وحدتهما في إطار حقيقة واحدة لا تنقسم عراها، "وهذا يعني أن القصيدة لا تبحث في خطابها أن تروي -بطريقة ما- حدثاً أصلياً أول، على ما يراه ميرسيا إيلباد، وأن تروي كيف تولدت حقيقة أوتولد واقع ما، كلياً أوبصفة جزئية، في الزمن الأول، زمن البدايات، بل إن مثل هذا التصور قد يؤدي إلى الخطأ إذا اعتبرنا ما في الشعر من طاقة على الخلق والابداع تفوق الدرجة العادية، خطأ إن نرى في الشعر تعبيراً أفضل عن الاسطورة، يسعى - على طريقته المخصوصة- من حيث هو نظام تفسيري مقنع، إلى أن يقدّم النماذج المثلى لكل ما يمسّ ضروب نشاط البشر، ذات الدلالة العميقة" (28).

وإذا قصدنا إلى مزيد الإلحاح قلنا إن الأسطوري يسند الشعري دون أن يستبد الشعري بالأسطوري استبداداً، ودون أن يحلّ محله، لا ولا أن ينقلب النص الشعري خطاباً قصصياً يروي بدايات الكون الموعلة في الزمن، أوبدايات الظواهر الطبيعية الضاربة في القدم، بل إن الأسطوري والشعري يتعاضدان في تطلب المعنى خارج حدود الزمن، فإذا بوظيفة كل منهما تلتحم بوظيفة الآخر، في سعي الإنسان إلى إيجاد أجوبة ممكنة عن قلقه وحيرته، وتوقه إلى تبين المنزلة التي هو بها حقيق، ومعنى هذا أن الأسطورة تغدو "نظاماً حركياً يتألف من رموز و[أنماط نماذج أصلية] [وصور جامعة] (29)علاقتها بالمخيل لا تخفي، وفعلها في العملية التخيلية أساسية، فهي تسهم في صياغة النص الشعري، إذ أن الصورة الجامعة "رمز وظيفي" على حدّ تعبير جيلبار

(28) المرجع نفسه، ص. 144.

(29) هشام الريفي، الخط والدائرة (الأسطوري في أغاني الحياة) ضمن : دراسات في الشعرية، للشابي نموذجاً، ص. 226، وقد ذهب إلى تعريب archetype بـ النمط الأعلى، بينما أخذنا بتعريب محمد عجيبة : النموذج الأصلي (موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها مواضع شتى منها ص.ص. 52، 53، 54 إلخ) كما ذهب إلى تعريب schèmes بـ (أنساق)، وهي عبارة مهمة جداً في كتاب دوران (G. DURAND) عن "أبنية المخيل الأنثروبولوجية" وقد ذكر دوران أن أصلها يعود إلى الفيلسوف "كانط"، وقد وضحها في "نقد العقل المحض" ونرى أن تعريبها ذلك لا يفي بالمفهوم المقصود، ولعل تعريبنا أقرب إلى مقصد المؤلف، انظر تفصيل ذلك في :

G. DURAND, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit., introduction, surtout p.61-62.

دوران (G. DURAND) تربط بين مختلف الظواهر الغالبة على اللاوعي فتبدو في حركة الإنسان واضطرابه، كما تربط بين ردود فعل الإنسان الطاغية على سلوكه والصورة التي يخرج عليها ردود الفعل تلك⁽³⁰⁾ ومعنى هذا أننا لن نتحدث عن "أساطير أدبية" أو شعرية، ولا عن نص أسطوري، بل غاية ما في الأمر أن نكون بازاء "خطاب ميثي يتسم بإقامة علاقة مخصوصة بين الدال والمندول"⁽³¹⁾ أي أننا نكون بازاء نصوص تشدها بنى أسطورية يمكن تتبعها من خلال استعراض بعض الوحدات الاسطورية الدنيا (mythèmes) بعدها المحدود ومحتواها الذي قد يشي به في النص معنى من المعاني أوتقضحه إشارة من الاشارات وقد يكون ضمناً يتردد في بعض مواضعه بشكل خفي، غير أن تلك البنى الأسطورية ليست مقصودة لذاتها، ولا كتب النص في الأصل للتعريف بالأسطورة وسرد أحداثها، فما للأسطوري في النص من مبرر سوى الوظيفة التي يضطلع بها في صلبه وهي مساعدة الانسان على إدراك حقيقة وجوده المنفصلة منه أبداً، وهي "وظيفة ضرورية تجعل النص الشعري مجالا لحياء الأسطورة وبعثها بتحميلها دلالات جديدة"⁽³²⁾.

ولما لم تكن غاية النص الشعري الأولى ومقصده الأساسي، التعريف بالأسطورة ورواية قصتها وسرد أحداثها، كان من الطبيعي أن نذهب إلى أن الأسطوري ينقلب في النص الشعري مولداً للمعنى أوحاملاً له، غير أن التعبير عن ذلك المعنى لا يتخذ منحى عادياً، لا ولا يكون المعنى متصلاً باللفظ على ما دأب الناس عليه في ذلك، ونعني بقولنا هذا أن المعنى يكون في النص الشعري منسرباً في نسيجه، متلفعاً بغلالات شفافة، غزير الدلالات، يعتنق مستويات عدة من الخطاب وينتقل بينها، فيتبع -بذلك- النظر في الواقع وفي الكون على طرائق شتى ومن زوايا عديدة متنوعة، فاذا هو نص لا يتجه بالخطاب إلى ملكة الفهم، بل يتجه به إلى الخيال والمشاعر والأحاسيس بوجه

G. DURAND, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, (Coll. (30 Etudes) 9è éd. 1982, p.p. 60-61.

P. ALBOUY, Mythographies, op. cit ; p. 270. (31

(32) المرجع نفسه والصفحة ذاتها.

خاص كما لو كان الأسطوري، وقد انغرس في المعيش المحسوس، يحيل في الحقيقة على ما وراء ذلك المحسوس المعيش، أي أنه في الحقيقة يتوجه إلى الروح في كليتها وشمولها.

فليس أمامنا، بعد هذا، إلا أن نقرّ بما توصل إليه هشام الريفى من وجوب إخراج الشعر "من ضيق الاسطورة إلى أوساع الأسطوري، ونقصد بالأسطوري معين الأسطورة وموادها الأولى، فهو أبعد منها أمداً وأسبق وجوداً، فإذا كانت الأسطورة خطاباً جماعياً موروثاً فإن الأسطوري علامات تنبجس من قرار الذات الفرد، وإن كان لها أصل ثابت في اللاوعي الجمعي، وإذا كانت الاسطورة خطاباً قصصياً، فالاسطوري كالاسطورة وقد انحلّ عقدها وانتشرت حبائتها فهو يأتلف من المقدس والانماط [الأصلية] والرموز النمطية والصور النمطية، وهو يشتمل إلى ذلك على الوحدات الأسطورية الدنيا و[هي] وحدات (...) تقتطع من الأساطير وتفصل عنها، وكثيراً ما ينفرد عقد الأساطير في الشعر فلا يطفو منها على سطح القصائد سوى نثار من العلامات الميثولوجية (33)، تتجلى حيناً في النص وتخفى أحياناً ولكنها تشده شداً خفياً وتسري فيه فتحقق وحدته، وتقيم أركانه بما تزرعه فيه من رموز وتضفي عليه قيمة يستمدّها ممّا للأسطورة من قيمة رمزية تجعلها قادرة على أن تعبّر بطريقتها الحدسية التأليفية عن حقائق بشرية عميقة تتجاوز ظواهر الأمور إلى بواطنها، وسيلتها في ذلك ما ترسب في المخيال الجماعي حيناً أو ما يطفو من الأحلام حيناً آخر، ذلك أن "الاسطورة [وما يجتمع فيها من وحدات أسطورية دنيا] نمط خاص من أنماط التعبير (...) ونظام رمزي يعبر عن مشاغل البشر، الفردي منها والجماعي، لاتصالها بجانب الوعي منهم على اختلاف أشكاله (من دين وتاريخ وفلسفة وفن) أو بما لا يقع منهم تحت دائرة الوعي والادراك، ولاتصالها أيضاً بالفعل والنشاط ومختلف أشكال التأثير في الكون والمجتمع (من طقوس وشعائر وسحر وشعر وأدب وفن وهلم جرا)" (34).

33 هشام الريفى، الخط والدائرة (الأسطوري في أغاني الحياة) ضمن : دراسات في الشعرية، الشايبى نموذجاً، ص. 226.

34 محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ص. 31.

ولعلنا لا ندعو الصواب إن قلنا أننا في الحديث عن الأسطوري نتحدث خطابا يقترب في المنزلة مما يسميه الفيلسوف كانط (KANT : 1724-1804) خطابا من منزلة ما هو عقلاني محض في صلته بالمطلق (Intellogible) ⁽³⁵⁾ وهو خطاب وإن كان منطلقا من المعيش المحسوس، فإنه يتجاوزه ليأخذ الإنسان بعيدا ويدخل به مجال المطلق، كالعالم من حيث هو كلية شاملة لا يمكن أن تكون موضوع تحديد معين (إذ أن كل تحديد إنما هو في جوهره تجزئة وضبط للحدود) أو الروح أو الله إلى غير ذلك من المطلقات.

فليس غريبا، إذا ما أدركنا هذه الاعتبارات، وسلمنا بأن الأسطوري يضعنا على مستوى ما هو عقلي محض في صلته بالمطلق، أن يشد ذلك المطلق نظرنا وأن يوميئ إلينا من خلال بعض العناصر المحسوسة، وما تلك الإشارة وما ذلك الأيحاء سوى دعوة إلى تجاوز تلك العناصر المحسوسة، إذ هي عناصر لا تتل بذاتها ولكنها تحيل على ما وراءها من أشياء تبدو خفية، فنذكر بذلك صلة الأسطوري بالرمزي، ونلمس ما بينهما من آصرة لا تنقطع، ذلك أن "أولى وظائف الرمز وظيفة استكشافية، فالرمز (...) يتفحص الكون ويسعى إلى التعبير عن وجهة مغامرة الإنسان الروحية وقد انطلق في الزمان والمكان، والرمز يتيح لنا أن ندرك -على وجه من الوجوه- علاقة لا يمكن أن يحددها العقل، لأن أحد طرفيها معلوم والآخر مجهول، وهو يوسع من مدى الوعي حتى يبلغ مجالا يكون فيه القياس الدقيق غير ممكن" ⁽³⁶⁾ فلئن كانت الخصيصة الأولى التي تطبع الرمز هي تجاوزه ظاهر المفهوم وانفتاحه على معان أوفر عددًا وأبلغ تعبيرًا وأعمق دلالة مما يتيحها المفهوم القائم على أساس

⁽³⁵⁾ نتحدث كانط (KANT) عن هذا المفهوم في مواضع شتى من كتابه : "تقد ملكة الحكم" وهو كتاب ألفه ليكون واسطة بين كتابيه : "تقد الفكر المحض" و "تقد الفكر العملي"، وقد اعتمدنا الترجمة الفرنسية التي أعدها فيلوننكو (A. PHILONENKO) وقد صدرت بعنوان :

E. KANT, Critique de la Faculté de Juger, Paris, VRIN, 1965, والمواضع التي تعرض فيها لهذا المفهوم، تحديدا وتوضيحا هي الصفحات : 41، 168، 175، 216، 227، من هذا الكتاب.

Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, Paris, (36) Robert LAFFONT-JUPITER, 14è. éd. 1993 (1è. éd. 1982) Introduction par J. CHEVALIER, p.18.

من التحديد، فانه مع ذلك يحيل على ما هو من المجال المحسوس أو ما يمكن تبيّنه عبر الإدراك الحسيّ، رغم أنه أبعد منه أثراً، وأوسع مدى وأغزر دلالة بما يحيل عليه من معانٍ جمّة، فليس من المبالغة في شيء إن ذهبنا إلى أن الرمزيّ يحملنا إلى مجال نتجاوز به الخاص إلى المطلق أو الكونيّ أو أن قلنا إن "التعبير الرمزيّ يترجم عن جهد الإنسان من أجل أن يقف على سرّ مصيره وأن يتحكم فيه، وهو مصير منفلت منه دوماً لئلاّ بما يحيط به من العتمة"⁽³⁷⁾، فهو سعي إلى توحيد دينك البعدين المتقابلين البعد الخاص والبعد المطلق، من خلال خطاب مخصوص يكشف في ذاته البعد المطلق من زاوية رؤية لا تتصل بموضوع محدد وإنما تستمد محتواها من المشاعر ومن شوق الإنسان إلى تجاوز الظواهر القريبة المباشرة، دون الوصول إلى حد القطيعة الكاملة بين الخاص والمطلق، ولعلنا بهذا ندرك صلة الأسطوري بالرمزي في توق كل منهما إلى كسر الأطر القائمة والجمع بين الأطراف المتناقضة في رؤية واحدة موحدة، ولا يمكن أن تكون تلك الرؤية الواحدة الموحدة موضوع معرفة عقلية إذ أن المعرفة تقتضي اعتماد مقولات ومفاهيم وتقتضي أيضاً التوقف عند حدودها، وهو ما لا يجيز للإنسان أن يدرك سرّ ما في الطبيعة من انسجام وبتناغم ولا يمكنه من إدراك فائض المعنى الذي به يقف على جوهر الوحدة الكونية، كما أننا ندرك أيضاً صلة الأسطوري بالرمزي في تفحصهما الكون والسعي إلى التعبير عن مغامرة الإنسان الروحية بما لهما من قدرة على الجمع والتوحيد إذ يمكن لنا أن نتبين من خلالهما خلاصة تجربة الإنسان الكلية، وأن نقف على العلاقة التي تشد الإنسان إلى العالم وتجعله يحسّ بأنه في شبكة واسعة من العلاقات تخفف مما في نفسه من وطأة الشعور بالغربة في الوجود والكون، ثم إننا ندرك صلة الأسطوري بالرمزي في أنهما يكشفان للإنسان عما في الوجود من أبعاد، بل يكشفان للإنسان وجوده ذاته من خلال تجربة كونية يمكن أن يدرج فيها تجربته الشخصية والاجتماعية كلها، لا وفق عقله وفكره النقدي ولا على مستوى وعيه، بل وفق ما في نفسه كله، مما هو عاطفي

(37) المرجع السابق، ص. 5.

وتمثيلي، خاصة على صعيد اللاوعي، وإذا ما قصدنا إلى مزيد بيان قلنا إن الرمزي - مثله في ذلك مثل الأسطوري - ينفتح على المطلق ويساعد الإنسان على إدراك علاقته بذاته وبالوجود وبالكون، فهما متصلان بالخيال في انتقاله بين مختلف مراتب الوجود وهما يدفعان الإنسان إلى المساءلة، مساءلة ما يتضمنانه من علامات موحية ومن إشارات دالة، هي علامات وإشارات منفتحة على آفاق رحبة فيما هي تخفي تلك الآفاق وتحجبها وهما - لذلك - أبعد من أن يكونا عناصر معزولة تفي بمعناها بذاتها، بل إنهما من العناصر التي تكتسب أهميتها مما توحى به من مراتب في الوجود تنتمي هي إليها أيضا، وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن ما يشغلنا ليس الأسطورة في حد ذاتها أو الرمز من حيث هو رمز، وإنما ههنا أن ننظر في الأسطوري والرمزي من حيث هما نظامان دالان ومن حيث ما يعبران عنه من مراتب ينتمي إليها الوجود الانساني بصفة واعية وغير واعية، أي أننا لا نتوقف عند ما يثيره الأسطوري والرمزي من بقايا ماضٍ بقدر ما نصرف عنايتنا إلى تبين ما يرى الشاعر عبرهما أوبواسطتهما من ضروب تناقض (أو عداء) يسم حاضره ويروم التغلب عليه وتجاوزه في إطار مشروع مستقبل ينبغي تحقيقه، رائده في ذلك ما استقر في يقينه من أن للأسطوري - وللرمزي أيضا - "علاقة وطيدة بسائر ما ينتجه الخيال البشري الخلاق ضمن نشاطه الفكري عامة وضمن فعاليته التي لا تكتفي بمجرد ما هو واقع محض أو عقلي محض، أي أنها لا تكتفي بما هو موجود بل ترمي إلى تجاوز ذلك الواقع وإلى إحلال الحلم والممكن محله" (38).

ولم نكن لنخوض في الحديث عن علاقة الرمزي بالأسطوري وتداخلهما في الخطاب وتضافرهما في الدلالة لو لم نجد عددا مهما من الفلاسفة والدارسين يعرجون عليها ويعتبرونها مكملة لما شهدته العناية بالأسطورة من انبعاث على أيدي الرومنطقيين وما أثمر ذلك من صنوف التعبير وطرقه حتى يكون معبرا يجوز به إلى "الصعيد التاريخي" (anhistorique) وهو صعيد الكليات (universaux) اللاشعورية الجماعية التابعة للفكر الأسطوري عامة،

(38) محمد عجبينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج. 1، ص. 32.

وهو الصعيد الذي تكون فيه للرموز الكبرى معانيها الكونية أو شبه الكونية (...)
 [فيما] تنتمي إلى الصعيد الفردي وهو يتكون من عوامل لا تاريخية وتاريخية
 وأخرى طبيعية وثقافية تستند إلى مولدات رمزية (Matrices symboliques)⁽³⁹⁾، بل إن عددا غير قليل من المنظرين قد رأى في الرمز في علاقته
 بالأسطورة فتحا جديدا في التعبير الشعري والأدبي بوجه عام، وفي أساليبه،
 وقد بدأت الإشارة إلى ذلك والتنبية عليه -فيما نعلم - مع ما كان يدور في
 حلقة الرومنطقيين الألمان الأوائل من حديث يكشف اهتداءهم إلى ذلك المعين
 النثر، ولعلمهم لم يكونوا ليهتدوا إليه لو أنهم لم ينطلقوا من دراسة الشعر القديم،
 وخاصة شعر الاغريق، وتبين مواطن القوة فيه ومواطن الضعف، ومقارنة ذلك
 بما وصل إليه الخطاب الشعري في عصرهم، ولعلمهم أيضا لم يكونوا ليهتدوا
 إليه لو لم تكن رؤيتهم الكون قائمة على السعي إلى تبين منهج جديد يصلون
 عبره إلى اضماء المعنى على الكون والوجود الانساني نفسه بعيدا عن منهج
 العقل والحواس، وقد تجلّى ذلك كله فيما كتبه فريدريش شليغل F. F.
 SCHLEGEL (1772-1829) في " حديثـه] عن الشعر " وما تبعه من
 حوار، ثم فيما ما كتبه من " مقالة في الميثولوجيا "⁽⁴⁰⁾ بين فيهما أهمية الرمز
 في علاقته بالأسطورة، وما يتيح للشاعر من إمكانات في التعبير يتجاوز بها
 ما درج عليه الناس ويستطيع من خلالها أن ينفذ إلى جوهر الأمور وصولا إلى
 ادراك فائض المعنى في الحياة واستكناه سر الوجود والوقوف على وحدته
 وحقيقته كما يتجلّى ذلك في ما ذهب إليه شيلينغ Schelling (1775-1845) من
 أن الفن رمزي بل إن ما يمكن اعتباره جميلا لا بد أن يرشح رمزا، إلى جانب
 ما ذهب إليه من اعتبار الرمز والأسطورة شيئا واحدا⁽⁴¹⁾ وليس غرضنا من
 ذكر ما كتب فريدريش شليغل أو ما ذهب إليه -شليغل في هذا الباب أن

(39) المرجع نفسه، ص. 51.

(40) ورد هذان النصان ضمن نصوص : نظرية الألب في الرومنطيقية الألمانية، انظر :

P. Lacoue-Labarthe et J.L. Nancy, L'absolu Littéraire, op. cit., p.p. 289-321.

(41) تعرض تودوروف لهذه القضية عند حديثه عن الرمز وأهميته لدى الرومنطقيين ونكر قول شيلينغ دون ذكر مصدره انظر :

T. TODOROV, Théories du symbole, Paris, Seuil 1977 p.p.246-247.

نستعرض ما كتبه جميع الذين تعرّضوا لهذه القضية، فلن يتأتى لنا ذلك وإن حرصنا، ولكن المعروف لدى الخاص والعام أن الرومنطيين الألمان قد كان لهم شأن في هذا الباب خاصة أنهم كانوا عندئذ في حوار غير مباشر وهو حوار قد أسهم فيه شليغل بالمقالتين، (KANT) مع الفيلسوف عمانوئيل كانط اللتين ذكرنا، وكأنهما توسع وتوضيح وتوظيف لما كتبه الفيلسوف في مؤلفه الشهير "نقد ملكة الحكم"⁽⁴²⁾ وقد تعرّض فيه لجملة من القضايا المتصلة بالفن وأساسه ونقده، وعرّج على قضية العبقرية وصلتها بالفن دون غيره من ضروب نشاط الفكر وما يكوّنها من الملكات، وما يربطها بالخيال، وأكد أهمية الخيال وقدرته على أن يبتدع على غير مثال، فينقذنا من رتابة التجربة اليومية المعيشة، ويحملنا إلى أبعد مما يبدو في الطبيعة فيفتح آفاقا رحبة من الحرية نتجينا من "المحاكاة" السخيفة السطحية، ويبلغ بنا مشارف الشعر، وهو فن يقتضي تصريف الخيال والارتحال به عبر دروب لم تطرق من قبل، في ضرب من التحرّر يجعله دون قيد يمليه عليه النظر البرهاني، فيرقى إلى قمة الفن ويعرج إلى صنف المثل الأعلى، فإذا به يبعث في الروح طاقة تتجاوز بها الظاهر إلى معنى آخر خفي، تبلغه بشكل غير مباشر، وبثير في النفس جملة من المشاعر والأحاسيس التي تعي دونها العبارة، فتقوم بين أجزاء الكلام علاقات لا تنتمي إلى المنطق المفهومي، وهي علاقات لا تنضوي في سياق نشر مفهوم وسحبه على مجالات أخرى ولا في سياق إدراك مفهوم ما، ثم إنها علاقات لا تبدو للعيان إثر استقراء واستنتاج ولا من خلال عملية استدلالية، فهي علاقات تتولد من ضرب من الاندفاع الحيوي ينتج حينما يتعرف الإنسان - في ذلك الحديث - تعبيرا عن تجربته الكلية في الوجود.

(42) هو كتاب لفه عمانوئيل كانط بين سنتي 1787 و 1790 كما جاء في مقدمة الترجمة الفرنسية التي أعدها فيلونكو (ص. 7)، بينما المعروف أن شليغل لم يبدأ الكتابة إلا بداية من سنة 1797، وقد اعتمدنا في تحرير هذه الفقرة على مواضع شتى من القسم الأول من كتاب كانط، وهو القسم الموسوم بـ : Critique de la faculté de Juger esthétique، وخاصة من الصفحات : 144 - 154 ثم 173 - 176.

وقد يبدو كلام كانط غير واضح المعالم في إقامة الصلة بين الرمزي والأسطوري، غير أن النظر في منظومته الفكرية حينما تصدى لنقد ملكة الحكم من الزاوية الجمالية يفضي إلى تبين الدور الكبير الذي اضطلع به هذا الفيلسوف في رسم بعض المعالم على الطريق التي سلكها الرومنطقيون الألمان وبنيت في أحاديثهم حول الشعر والشاعر وحول الخيال الخلاق وصلته بالأسطوري والرمزي كما اضطلع كانط كذلك بدور لا ينكر في إثارة نقاش طريف ثري حول آرائه وفي التعقيب عليها⁽⁴³⁾، وقد نتج عن ذلك التعقيب وعن ذلك النقاش مزيد التدقيق في أمر الصلة بين الأسطوري والرمزي من جهة، ومزيد التدقيق في وجوب أن يخرج الخطاب الشعري عن مبدأ المحاكاة مهما كانت درجتها ومهما كان نوعها إلى مبدأ "الابتداع" والخلق، ذلك أن الشعر فن، مثله في ذلك مثل الرسم والنحت، وأصل الفن أن يتجاوز ظاهر الأمور وما تتركه الحواس منها وأن لا يقتصر على المحاكاة، إذ "أن تطبيق مبدأ المحاكاة تطبيقاً صارماً يؤدي إلى ضرب من العبث واللاجدوى : فإذا كان الفن قادراً على أن يخضع لهذا المبدأ وأن ينتج نسخاً على درجة عليا من الكمال، فأين يمكن أن تكون أهميته وفضله، إذ أن المثال موجود بعد (...) فالقضية لا تخرج عن أحد وجهين : إما أن نحكي الطبيعة كما تبدو لنا، ويمكن إذن ألا تبدو لنا في حالات كثيرة جميلة، وإما أن نصورها دوماً جميلة وعندئذ لم يعد ذلك يعني محاكاتها"⁽⁴⁴⁾ وإذا ما تجاوزنا مبدأ المحاكاة وجب أن نتجاوز مبدأ التصوير والتمثيل للوصول إلى مبدأ التأويل، والتأويل تجاوز الظاهر إلى الباطن وهو مبدأ عرضه (SCHELLING) حينما دعا إلى "تأويل العالم الأسطوري تأويلاً يعتبر للصور الأسطورية نتاجاً مستقلاً للفكر، ينبغي فهمها في حد ذاتها وانطلاقاً من مبدأ مخصوص يضيء عليها شكلاً ومعنى"⁽⁴⁵⁾.

(43) انظر في هذا ما كتبه تودوروف : T. TODOROV, *Théories du symbole*, op. cit., p.219-229.

(44) المرجع نفسه، ص.ص. 183-184، وهذا تعليق كتبه تودوروف على آراء كارل فيليب موريتس. K.P. MORITZ (1757-1793).

(45) انظر تفصيل هذا في :

..E. CASSIRER, *La philosophie des formes symboliques*, op. cit, p.p.18-19

ولعله ليس من التمثّل إن نحن عمدنا إلى ربط الحديث عن الرمزي بالحديث عن الأسطوري لدى الرومنطيقين وقد أتاح لنا ذلك ما أسلفنا من حديث عن بعض خصائص الأسطورة وهي خصائص تجيز لنا أن ندرجها في نظام شامل للأشكال الرمزية يمكن اعتباره قادراً على صهر المتناقضات، بالإضافة إلى أن مكوناته ماثلة أمامنا من جهة، وذات دلالة في الوقت نفسه من جهة أخرى، ثم إن الأسطوري -لذلك- كثيراً ما يخرج محتواه عن العقلنة والبرهنة إلى جانب أنه يمكننا من التعبير عما يستعصي التعبير عنه من حقائق الوجود ومراتبه وقيمه، وقد أشار تودوروف إلى هذا كله حينما كتب : "إن الخاصّ (...) في الأسطورة هو الخاص ذاته، وهو في الوقت نفسه العام أيضاً، وينتج عن هذا نتيجة كأنها حتمية : إن الميثولوجيا عموماً، وكل جزء منها، ينبغي ألاّ تفهم في شكلها العام ولا على صورة التمثيل (Allégoriquement)، بل أن تفهم على نسق رمزي بل أن تكون تلك الرموز كائنات دالة في ذاتها مستقلة عن غيرها" (46).

ولعله ليس من التكلف أيضاً إن نحن وصلنا ذلك كله بالحديث عن تصوّرهم الأسس الجمالية وصلتها بالعبرية والتفرد وما يدور في فلكهما من إحساس بالتميّز وشعور بالنبوة، ومن دعوة إلى إقامة علاقات جديدة في عالم تنتمي فيه متناقضات واقع صنعه الإنسان وفق ما أملاه عليه نظره العقلي وحواسه فغابت عنه معاني الوجود الحق وانعدمت منه الوحدة الكونية، وقد

46 T. TODOROV, Théories du symbole, op. cit., p.247

سعدنا إلى الإلحاح على ما بين الأسطوري والرمزي من وشائج لاضطلاعهما بالوظيفة ذاتها في الدلالة على ما تحت ظاهريهما، ولم نفرد حديثاً خاصاً للتمييز النقي الذي أقامه الرومنطيقون بين الرمز والاستعارة التمثيلية الترشيفية (Allégorie)، إذ أن هذا التمييز، على أهميته، لا يدخل ضمن ما نحن فيه من بيان انبناء النص الشعري لدى شعراء الرابطة القلمية على تداخل الأسطوري والرمزي، وتضافريهما في تجلية دلالاته وتأكيد صلته بالمنظومة المتكاملة المترابطة التي درسنا أهم مكوناتها، وقد خصص تودوروف حديثاً دقيقاً تناول فيه ما بين الرمز والاستعارة الترشيفية التمثيلية من فروق وأفضى به إلى استخلاص أن طرافة الرومنطيقين وجنتهم تتمثل بوجه خاص في اعتمادهم الرمز (بما له من خصائص نكرنا بعضها) وعزوفهم عن الاستعارة التمثيلية الترشيفية - انظر في ذلك كتابه الذي نكرنا، وخاصة منه ص 236 - 238.

رأينا أن الطريق إلى ذلك العالم المنشود يمرّ عبر نبذ تلك الرؤية المعقّنة الجافة التي قصّت على كل ما لا يمكن تنميطه ونمذجته من مظاهر تجربة الإنسان الكلية، كما أن الطريق إليه لا بد أن تعتمد الخيال دليلاً والحلم رائداً والرؤيا معينا ونصيراً، فتأخذ جميعها بيد الإنسان وتساعدته وتهديه عبر شعاب الوجود وتفتح عينيه على حقائق ما كان ليبصرها لولاها، وإذا بالأسطوري يسعفه في ذلك كله من جهة ما له من قدرة على قدح الخيال والايغال به بعيداً عن الواقع وحمله على الحلم والرؤيا وتعوّده على تجاوز ما يبدو من دلالات بغية الوقوف على ما خفي عن الحواس والعقل، وقد أجمل أرنست كاسيرو (E. CASSIRER) القول في هذا، وكفانا طول والعقل، تحليله وبسط الحديث فيه حينما كتب : "لقد اعتدنا أن نرى في مضامين الفكر الأسطوري رموزاً، بمعنى أننا نبحث من خلالها ووراءها معنى آخر قد يظل خفياً ولكنها تحيل عليه (...) [إن ذلك] ان دلالتها وعمقها الحقيقي لا يمكن أن يكونا في ما تفصح عنه وتبديه وتصرّح به من خلال صورها المختلفة ولكن في ما تعمل على إخفائه، فالوعي الأسطوري يشبه كتابة رمزية مخصوصة لا يمكن أن يقرأها ويفهمها إلا من كان يملك مفتاح سرها، أي من كانت مضامين الوعي الأسطوري لديه علامات مصطلحاً عليها تومئ إلى أشياء أخرى غير محايثة لها، وذلك هو منطلق مختلف الطرق والطرائق في تأويل الأساطير⁽⁴⁷⁾.

إننا - إذا ما تدبرنا حديث كاسيرر هذا - نقف على ما بين الأسطوري والرمزي من صلة لا تنفصم عراها، فالحديث عن البحث وراء معنى الأسطوري عن معنى آخر يظل خفياً، يقودنا حتماً إلى الحديث عن الشبه - بل التماثل - بين الرمزي والأسطوري، فكل منهما يضطلع بوظيفة الوسيط بين الواقع والحلم، وبين الموجود والمنشود وبين الأرض والسماء وبين الوعي واللاوعي، وبين المادة والروح، وكل منهما يقيم الجسور فيجمع بين عناصر تبدو في الظاهر متناثرة منفصلة، وكل منهما يسهل العبور جيئة وذهاباً بين مستويات الوعي، وبين ما هو معروف وما هو غير معروف وبين الظاهر

E. CASSIRER, La philosophie des formes symboliques, op. cit, p.59. (47)

المتجلي والكامن الخفي، فالمدلول في كل منهما يكف عن أن يكون مدلولاً بالمعنى المتعارف وينقلب في سلسلة الدلالة إلى دال، مدلوله آخر، ومعنى هذا أن المحسوس (le sensible) يغدو محملاً مكثفاً مكثفاً: هو محملٌ بمعنى ثانٍ خفيوهو غير المعنى الذي قد يبدو في الظاهر لأول وهلة، وهو من ثم مكثف، إذ لا يمكن التوصل إلى ذلك المعنى الخفي إلا عن طريق التأويل وتجاوز الظاهر من جهة، كما أنه مكثف لأن التأويل يفتح أبواباً من الدلالة تعسر الاحاطة بها جميعاً واستفراغ ما فيها من جهة ثانية، وهو بذلك منفتح متجدد لا ينضب ولا يمكن حمله على وجه دون غيره ولا تسويجه بدلالة محدودة متفق بشأنها اتفاق إجماع، ولا أن يأتي عليه التفسير بشكل نهائي، إذ هو في حاجة دوماً إلى أن تفتح أسراراً وتفتح مغالقه وهو مكلف لأنه يضطلع بمهمة تحمل ذلك المعنى والإشارة إليه حتى يهتدي إليه من جعل همه التأويل والنفوذ إلى ما وراء المدلول الأول الظاهر، ولن يتأتى ذلك التأويل والوقوف على ما خفي من المعنى إلا عبر مؤشرات تضمن الوصول إليه، وهي مؤشرات تتشعب السنتها الثقافية من خلال ما تنتج من رموز، تتمثل بعض وظائفها في جعل الإنسان يشعر بأنه ينتمي إلى ما هو إنساني، أي إلى ما هو كوني أي إلى المطلق.

ولعلنا لا نجانب الصواب إن نحن ذهبنا إلى أن الصلة المثينة بين الأسطوري والرمزي من جهة، وأهمية الرمزي في فتح أبواب التأويل من جهة ثانية، إنما هما مسلك على غاية من الخطورة سيعمل الشاعر على أن يوغل فيه - عن وعي أو عن غير وعي - ليستجلي ما في الكون من فائض المعنى، ويتدبر ما في الطبيعة من وحدة، وعساه يدرك عبره إن هو بلغ منه مبلغاً - ما ينشده من طمأنينة وما يطلبه من جوهر الحقيقة وما يصبو إليه من التعبير عما يختلج في نفسه مما لا تسعفه به اللغة العادية في ذلك، فيعزف عنها لما يجدها عليه من الوهن ولما يجد فيها من قصور لعل أبرز مظاهره يتمثلي مجاراتها العقل وما دأب عليه من تجزئة الحقيقة والعمل على النظر إلى الطبيعة على أنها جملة من المعادلات واعتبار الحياة مجالات منفصلة بعضها عن بعض، بينما يقتضي إدراك وحدة الكون وفهم نواميسه وتبيين جوهر الحياة والحقيقة، أن يضع الشاعر نفسه في سياق لا يحتمل الفصل بين مجالات الحياة فصلاً حاسماً

صارما وهذا السياق هو سياق الفن، وهو سياق - من هذا المنظور - يحمل الشاعر على أن "لا يكتب ولا يصف إلا ما تراه عينه الروحية ويختصر به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة في حياته ولو كانت عينه المادية أحيانا قاصرة عن رؤيته (...)" [و] لا يأخذ القلم في يده إلا مدفوعا بعامل داخلي لا سلطة له فوقه" (48)، فإذا بالشاعر - والفنان بوجه عام، في سياق هذه الرؤية - هو ذلك الذي يستجيب لما في نفسه من نداء داخلي يدفعه إلى التعبير عما يخالجها تعبيراً شاملاً يصل به إلى تخوم المعنى، فيكون التعبير الرمزي عندئذ وجهاً من وجوه التعبير وفتحاً لأفقه وجنوحاً به إلى مستوى آخر من مستوياته دون أن يكون قائماً على القطعية، إذ أن الطريق الموصلة إلى التأويل تقتضي مرجعاً من مستوى ثان هو غير المرجع المعروف وهذا المرجع المنتمي إلى مستوى ثان هو ما يتيح لنا أن نعتبر عن خوالجنا تعبيراً ذا دلالة على ما نحيل عليه من سلم قيم أو من مراتب في الوجود ننتمي إليها لا من حيث أننا مجرد كائنات ذات حياة عضوية بل من حيث ما ننشد من القيم، وفي ذلك ما فيه من رفض لكل ما يتسنى لنا أن ندركه من مظاهر الحياة السطحية المباشرة، ولئن ألح الرومنطيقيون على ما بين الأدب والحياة من صلة وثيقة وأكد ميخائيل نعيمة "أن الحياة والأدب توأمان لا ينفصلان وأن الأدب يتوكل على الحياة والحياة على الأدب، وأنه - أعني الأدب - واسع كالحياة عميق كأسرارها" (49) فإن ما كانوا ينشدونه من الحياة ليس الحياة في مرتبتها العضوية، بل كانوا يرومون إدراك ما يتجاوز ذلك، ووسيلتهم إليه وسائط كفيلة بأن ترقى بالإنسان إلى منزلة أخرى غير منزلة الحياة العضوية مما يفتح الأفق على الأصل والبداية والمآل، وليست تلك الوسائط إذن سوى العناصر المكونة للسنة الثقافية (أو للثقافة عموماً) بما تفتح من دروب عبر رموز تفصح عن مختلف المراتب التي تنتظم وفقها تلك الثقافة نفسها، فإذا ما ذهبنا إلى أن الرموز تعبير عن هذه المراتب فإن ذلك يعني أن هذه الرموز، من حيث أننا نراها ونعتبرها كذلك هي التي نترجنا في

(48) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل الشعر والشاعر، ص. 83 وص. 86.

(49) المصدر نفسه، فصل الرواية التمثيلية العربية، ص. 30.

تلك المنزلة⁽⁵⁰⁾، ولما كانت هذه الرموز تحيلنا دوماً على الزمن الأول، زمن البدايات بسبب مالها من صلة بالأسطوري أمكننا أن نقول إن الرموز تعيدنا إلى ذلك الزمن، وإلى تلك البداية، ومن ثم، فإن النص الشعري، وإن كان مذبذبا بتاريخ نظمته أو كتابته يظل خارج حدود الزمن إذا ما اعتبرنا الغاية القصوى التي يسعى إليها، أو السبب الأسنى الباعث على كتابته، وإن شئت قلت، إنه الماضي ماثلاً أمامنا، حاضراً بين أيدينا، أو إنه ضرب من الخلود كسا النص بل غمره وتلبسه، ولعله ما كان ليبلغ تلك الدرجة لولا ما داخله من الأسطوري وتخلل بناءه وسرى في لغته وأسهم إلى حد كبير في انشاء صورته، ولولا ما آتسرب فيه أيضاً من رموز أتاحت للشاعر أن ينتقل دون قيد بين مختلف مستويات الواقع ومراتب الوجود. وهذا ما يجعلنا نميل إلى الأخذ بما أقره جيلبار دوران (G. DURAND) وألح عليه، وهو أن الرموز تلتقي في كوكبات لأنها تعتبر بطرق مختلفة عن أنموذج أصلي ما، أي أن الصور تتضافر وتتراكب، فتحمل القارئ على ألا يتوقف عند ظاهر المعنى أو عند العلامة الاعتبارية، إذ يدفعه تراكمها في ذهنه إلى أن يسعى إلى تبين ما وراءها من الرمز⁽⁵¹⁾ فإذا تحدث الشاعر عن الزمن مثلاً، دفعنا بما يحشده من صور إلى تبين ما في حديثه من تعبير عن شوق الإنسان إلى الخلود، وإذا خاض في أمر الحياة، كشف حديثه عن رغبة في نفسه إلى إدراك سرها لا من حيث هي توالد وتكاثر واستمرار للجنس، بل من حيث هي مولدة للكوني المطلق، وهو مما يجعل فكرة الموت على صلة دائمة بفكرة الحياة، إذ أن الموت ليس إلا شوقاً دائماً وحنيناً إلى ملاقة الأسلاف، فيدفعنا ذلك إلى تصور الماضي لا على أنه نقطة في الزمن الخطي قد توافقت لحظة ولادتنا المادية المادية بل على أنه يحيل على ما يمثل بداية الزمن المطلق، وهي بداية لا يمكن أن تكون نقطة يتسنى لنا ضبطها في الزمن، ومن ثم فإن الماضي يمثل عنصراً من عناصر الخلود أجزءاً من أجزائه والخلود هو غاية ما يعتمل في الوعي من شوق إلى إدراك

(50) انظر، تفصيلاً لما ذكرناه إجمالاً، ما كتبه : Edmond ORTIGUES, Le Discours et le Symbole, Paris, Aubier-Montaigne, 1962, p.p. 202-209.

(51) G. DURAND, Les structures anthropologiques de l'imaginaire op.cit, p. 41.

ذاته، وهذه الذات هي نفسها أصل وبداية لا يمكن تطلّبها إلا في أفق يتجاوز المحدود إلى المطلق، خارج حدود الزمن ووراء تلك الحدود أيضا، وهذا ما يجعلنا نذهب إلى أن كل خطاب شعري إنما هو تسأل وتطلّب ناجمان عن احساس بالحاجة وهي حاجة يسعى الوعي سعيا دؤوبا إلى سدّها، حتى يصبح في غنى عن ذلك الطلب الذي لا يعرف الونى.

الفصل الثاني

الشوق إلى الأصول

لا يمكننا بعد هذا، إلا أن نؤكد من جديد أن ما تثيره الصورة أو مجموعة الصور التي يستعملها الشاعر، من تماثل بين المرئي والخفي وبين المخصوص والمطلق ليس الـبـتة علامة اعتباطية تم اختيارها، بل هو تماثل مقصود، إذ أن الصورة مقصودة دوماً منبعثة عن إرادة معلومة تنقلب بها إلى رمز يهدي إلى الاتجاه الذي يقود إلى موطنه ومركزه، وإن كان ذلك الموطن في تنقل وترحال دائمين، ولعلّ جيلبار دوران (Durand) لم يقصد غير هذا حينما كتب يقول : "لئن كانت العلامة - في سياق اللغة - غير دالة في ذاتها، وكان اختيارها لا معنى له، بسبب اعتباطيتها، فإن الأمر مختلف تمام الاختلاف بالنسبة إلى مجال الخيال، حيث تكون الصورة، مهما كانت درجتها -حاملة في ذاتها معنى لا يمكن الوقوف عليه وإدراكه خارج الدلالة الخيالية، ومن ثم فإن ما ينبغي تتبعه إنما هو المعنى المجازي، إذ أن المعنى الحقيقي ليس سوى حالة خاصة محدودة، ضمن التيار الدلالي القوي الذي يخرق الكلمات" (52) ويعني هذا - طبعا- أن في الرمز المكوّن للصور تجانسا بين الدال والمطلوب في سياق حركيّة ينتظم النصّ على أساس منها، وهو ما يجعل الصورة -في هذا السياق- مختلفة تمام الاختلاف عن العلامة الاعتبائية من جهة، وهو أيضا ما يجعلها محمّلة بأبعاد عاطفيّة من جهة ثانية، فاذا بها تتجاوز مفهوم المماثلة في بعدها الفكري المنطقي، لتعانق ما وراء ذلك ممّا يصلها بالمطلق، عبر التأويل، أي عبر الرمز.

ولئن لاحظ يونغ G. G. Jung (1875-1961)، على ما ذكر دوران (Durand) "أنّ كلّ تفكير إنما يتأسس على صورة عامّة ونماذج أصلية، وهي أنساق أوقدرات وظيفية كامنة، تؤثر في الفكر وتشكله بصفة لا واعية"

(52) المرجع نفسه، ص. 24.

(53) فإن ذلك مما يدعونا إلى تبيين ما يتأسس عليه شعر جماعة الرابطة القلمية من صور عامة ونماذج أصلية تكشف لنا حرصهم الدؤوب على تطلب المطلق والسعي إلى إدراك الوجود في مفهومه الكوني، أي أن نعمل على كشف ما يحيل على ما هو أنطولوجي متصل بالكيان في بعده الكلي، لا على ما هو نفساني خاص، ذلك أن كل ما هو نفساني إنما هو عارض بالضرورة، بينما يظل الانطولوجي ثابتاً على صلة بالوجود والكينونة في مفهومهما الكوني، ويكفي أن ننظر في كتاب "الغربال" لميخائيل نعيمة حتى نتبين أنه كان - كما كان أصحابه من جماعة الرابطة القلمية دون شك - على وعي حاد بأن جوهر الحياة يفيض عن الحدود ويتجاوز المقاييس، ولو شئنا استقصاء المواطن التي تعرض فيها لهذه القضية لطلال بنا الحديث، ونكتفي - لذلك - بذكر هذه الفقرة اليسيرة وقد ألح فيها على أن "الحياة لا تُحد، فلا تكال بصاع ولا تقاس بذراع، غير أننا نقيس منهما ما يحده عقل الصغير بالنسبة لحاجاتنا الجسدية والروحية، وما تلك إلا حيلة نوفق بها بين مداركنا المحدودة والحياة التي لا تُحد، ونسهل بها سبيلنا في عالم أوله آخره وآخره أوله، فقد جعلنا من الحياة خريطة نحن محورها، وحددنا نسبتنا إلى كل محسوس وغير محسوس، بمقاييس وهمية هدتنا إليها الحاجة، هكذا لقد جزأنا الزمان، والزمان لا يتجزأ وقسمنا المسافة، والمسافة لا تنقسم" (54).

إن ارتباط الأسطوري والرمزي بالمنظومة الفكرية الرومنطيقية من حيث أنهما يمثلان وجها من وجوه التعبير عن نشدان المطلق والسعي إلى إدراك ما في الطبيعة من وحدة، وما في الحقيقة من شمول، ما يجعل الشاعر - عن وعي في أحيان كثيرة - يعمد إلى أن يتخير من الصور ما يتيح له تجاوز واقع جعل ديدنه اعتماد الحدود (بما للكلمة من المعاني) وسنته تجزئة الحقيقة، وقد يتبادر إلى الذهن أن تبويب هذه الصور وردها إلى جملة من النماذج

(53) المرجع نفسه، ص. 25.

(54) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل المقاييس الأدبية، ص. 65، وقد خاض نعيمة في هذه القضية أيضاً في فصل : محور الألب (ص.ص. 23 - 28) وفي فصل غاية الحياة (ص.ص. 185-188) وغيرها من كتاب الغربال.

الأصلية أمر ميسور يتأتى للباحث دون كبير عناء، لكن النظر في النصوص وممارستها يقضيان إلى ما يشبه اليقين بأن تبويب ما ينتجه الخيال من رموز كبرى ضمن أصناف متميزة تحرك مستعملها وتؤثر فيه، تتعرضه صعوبات جمة من حيث أن الصور ليست خطية من جهة، ومن حيث ما تحتمله أيضا من دلالات، من جهة ثانية⁽⁵⁵⁾، ولعل تلك الصعوبات ذاتها هي التي شحذت منا العزم على إدامة النظر في النصوص قصد تبين ما يمكن أن ترد إليه من نماذج أصلية هي بمثابة الصور الجامعة أو الصور الكلية المولدة صوراً جزئية فيتأسس منها سدى النص ولحمته، فأفضى بنا ذلك إلى استخلاص نمونجين أصليين رأينا تردهما في نصوص جبران وصحبه، ووجدنا شعراء الرابطة القلمية يديرون عليهما أغلب صورهم المعبرة عن نزوعهم إلى معانقة المطلق وتجاوز ما كانوا يرون في واقعهم من حدود وأسيجة تطوقه فتحول دونهم ودون إدراك جوهر الوجود، وهذان النموجان الأصليان المترددان في تلك النصوص هما النموج الأصلي المعبر عن الشوق إلى الأصول والنموج الأصلي المعبر عن العود الأبدى.

ولسنا نقصد من هذا أن هذين النموجين الأصليين وقف على جماعة الرابطة القلمية ولا أن أولئك الشعراء قد سبقوا غيرهم إليهما، إذ أنهما نموجان شائعان في كثير من الشعر قبلهم، وإنما نقصد أن بناء عدد كبير من النصوص الشعرية على ذين النموجين يزيد الناظر في شعر نعيمة وأصحابه تأكداً من انخراط ذلك الشعر في رؤية يسعى الشاعر من خلالها إلى معانقة المطلق، والتعبير عن القيم الكونية وملامسة تخوم الكينونة في جوهرها، ولعل ذلك مما يزيدنا اقتناعاً بأن أولئك الشعراء كانوا في سعي لا يفتر إلى إدراك مرتبة الشعر الحق.

ثم إنه ليس المهم في تقديرنا أن نحصي مدى تردد كل واحد من هذين النموجين الأصليين لدى كل شاعر من شعراء الرابطة القلمية، إذ أن أغلب نصوصهم تقوم عليهما، يجتمعان في نصوص الشاعر الواحد، وإن غلب

G. DURAND, Les structures anthropologiques de l'imaginaire op.cit, p. 29. (55)

أحدهما على نصوص بعضهم، وفشا الثاني في نصوص بعضهم الآخر، نون أن يختصّ أي منهم بنموذج نون آخر، ولا غرابة في ذلك، فقد ذكرنا في مطلع دراستنا عددا من الملاحظات أوصلتنا إلى استنتاج أن نعيمة وأصحابه كانوا يدورون في فلك فكري واحد متآلف المكونات منسجم العناصر تآلفا وانسجاما أجازا لنا الحديث عن رؤية متجانسة وإن تفاوتت عمقا واختلفت دقة وتباينت تعبيريا من واحد منهم إلى آخر، بل لعلّ المهم أن نتبين أن اللجوء إلى الأسطوري واستخدامه استخداما يبدو من خلال النموذج الأصلي أمر قد ينشأ من رغبة الشاعر في التخفي والتقنع والاحتجاب، حتّى يتمكن من اكتشاف ذاته وقد هداه النموذج الأصلي إلى الوجهة التي تقوده إلى ادراك تلك الذات في هويتها المطلقة خارج حدود الزمان والمكان أي في هويتها الأنطولوجية من حيث هي كائن في الوجود، فينطلق الشاعر بذلك من حدود ذاته "المدنية" ويتحرّر منها ومما يقعد بها عن ادراك القوة السرمديّة الشاملة، ويتوصل بذلك أيضا إلى تبرير وجوده في الكون وتثبيته، وكأنه يثار من مصيره وينقم للمصير الانساني عموما، وإذا به يعوّض -عبر ذلك النموذج الأصلي- عما لم يستطع بلوغه غير أن اللجوء إلى الاسطوري واستخدامه من خلال النموذج الأصلي أمر قد ينشأ أيضا من رغبة لدى الشاعر، في أن يتذكر زمنا موعلا في القدم لا باعتباره فقط زمن البدايات، بل باعتباره أيضا زمنا مقدسا، هو زمن الخلق الأول، أو هو الزمن الذي كان الانسان فيه في انسجام مع سائر الكائنات، وكان في انتلاف مع الطبيعة مدركا وحدتها، وكان - لذلك - سعيدا كل السعادة.

ولسنا نرى بين هذين النموذجين الأصليين تعارضا ولا تقابلا، ذلك أن كلا منهما اجابة عن السؤال الذي يطرحه الانسان إذا ما تجاوز حدود المعيش اليومي أوحود النفسي العارض، وسعى إلى أن يدرك كنه وجوده وتاق إلى منزلة من الكون يهنيه إليها النموذج الأصلي من حيث هو تعبير عن "الأصل"، وهو تعبير قد يتخذ أشكالا عدة وصيغا متنوعة، ولكنها تعود إلى قضية واحدة، هي قضية الوجود في بعدها الكوني المطلق، بما يتفرّع عنهامن مسائل تتصل بمنزلة الانسان من الكون، وما تثيره من حيرة وتساءل حيناً، أو من حنين وتطلع

حيناً آخر، كما تتصل بالأصل والمآل أوبالحياة والموت أوبما يتيح للإنسان تجاوز ذنك الحدين وصهر ما يبدو منهما من تناقض، في توفه إلى تعطيل فعل الزمن فيه، وشوقه إلى الخلود ليقهر الفناء، فيكون ملاذه في ذلك كله ما يجد في الأسطوري من طاقة على القضاء على المختلفات ومن قدرة على التأليف بين الأضداد، تأليفاً يتخذ النموذج الأصلي سبيلاً والرمزي حجاباً فإذا التعبير بالنموذج الأصلي يضطلع بوظيفة الهادي المرشد، وإذا التعبير عن طريق الرمز يضطلع بوظيفة الحاجب (في المعنى الأول الذي للكلمة)، وإذا بالنص الشعري يزخر بطاقة تعبيرية تعسر الاحاطة بها، وقد يتوسل إليها الشاعر بتلك الصيغ، وهي صيغ - وإن كانت تهدي القارئ إلى الوجهة التي عليه اتخاذها في ادراك معنى النص، فانها تلف ذلك المعنى بحجاب يغشيه، في ضرب من الخفاء والتجلي المفضي إلى توجيه القارئ نحو التأويل وأخذه بعدم التوقف عند ظاهر العبارة.

فسيان عندئذ أن يتخذ الشاعر النموذج الأصلي المتصل بالشوق إلى الأصول أو أن يجنح إلى اعتماد النموذج الأصلي المتصل بالعود الأبدى ذلك أنه قد شاعت بين الرومنطقيين فكرة مؤداها أن لا ادراك لحقيقة العالم إلا إذا سلمنا بأن للعالم روحاً تسهر على النظام العجيب الذي يسير الكون وفقه، سهرًا يمكنها من ضبط انسجامه وتناسقه، حتى تتكشف الوحدة الكونية وتبدو للشاعر فيتغنى بها وقد أحس أنه صار عنصرًا من عناصرها وسما عن الدرك الذي تردى فيه الانسان العادي عبد العادات والتقاليد والرؤية المبنية على أساس عقلي، وهو احساس يميز الشاعر من سائر البشر، إذ هو دليل يقظة لم يتسن لغيره بلوغها، غير أنه إحساس يثير في النفس همًا وغمًا يسببهما إدراك ما بين الموجود والمنشود من بون شاسع، يدفع بالشاعر إلى محاولة تبين سببه من جهة والسعي إلى تجاوزه من جهة ثانية، ولعل تلك المحاولة وذلك السعي هما الاطار الذي ينتزل فيه إحساس الانسان بالنقص والرغبة في سده استكمالاً للكيان الحق وهي رغبة يجد الشاعر لها في الأسطوري والرمزي خير سند للتعبير عنها ويجد لها فيه مطيته إلى تصوير ذلك النموذج الأصلي من حيث هو شكل ديناميكي وبنية منظمة للصّور إلا أنها تفيض دوماً عما هو فردي وعما يحيل على حياة الفرد

في أطوارها، وعمّا هو إقليمي أو اجتماعي، من العوامل التي تسهم في تشكيل الصورة وتجسيدها (56).

فاعتماد هذا النموذج الأصلي أوداك ليس إلا دليلاً آخر على أن الرؤية الرومنطيقية واحدة في جوهرها - وإن اختلفت تجلياتها واختلف التعبير عنها من شاعر إلى آخر - وعلى أنها تتبني دونما شك بما كان يعتمل في نفوس الرومنطقيين من عدم الرضى بما آل إليه الانسان من منزلة، ومن توق إلى منزلة جديدة يتحد فيها الانسان بالعناصر ويبلغ ما يراها عليه من انسجام فيما بينها ومن تجدد يضفي عليها خلوداً افتقده هو حينما أنسلخ عنها وسار في طريق أبعدته عن طبيعته الأولى؛ ولعلّ في ذلك بعض التفسير لما سعينا إلى بيانه وتحليله عندما تحدثنا عن "ليل الأشواق" من حيث أن الحنين إلى الطفولة أو إلى الوطن المثالي أو إلى الوطن الفكرة قد شكل معنى هاماً من المعاني التي تدور عليها الرؤية الرومنطيقية لدى شعراء الرابطة القلمية، ومن حيث أن ذلك الحنين يتحوّل إلى رغبة في استعادة الزمن الأول أو إلى رغبة في الغاء فعل الزمن في الانسان عبر ضرب من التجدد يلغي العدم والفناء، يتم التعبير عنها لدى هؤلاء الشعراء عبر عدد من النماذج الأصلية تتردد لديهم تردداً يؤيد ما عملنا على بيانه من اجتماعهم على رؤية متجانسة المكونات، لعلها لم تكن سوى صدى لذلك الاحساس بالحاجة وقد تلبّس بالشاعر فأنار في نفسه شوقاً متأججاً وتوقاً مقيماً إلى تأصيل الكيان.

وليست غايتنا أن نعود إلى الحديث عن مختلف المكونات التي تقوم عليها الرؤية الرومنطيقية كما تجلت في شعر جماعة الرابطة القلمية، وإنما نروم أن نبين أن صيغ التعبير عن تلك المكونات قد اتخذت بعض النماذج الأصلية لباساً، لا نتيجة اختيار فني عارض، بل لعلّ ذلك لم يكن إلا نتيجة حتمية أفضت إليها تلك الرؤية ذاتها، وهي رؤية قد كان من أسسها مخالفة السائد والخروج عنه، واعتزال ما شاع بين الناس ونبذه بحثاً عن "يقين" غير يقينهم، ولكنه يقين مراوغ يعسر إدراكه والاحاطة به، فاذا بالشاعر قد أشرف على هوة من الحيرة

G. DURAND, l'imagination symbolique, Paris, Quadrige/PUF, 3è édi. 1993, p.66. (56)

لا ينتشله من وهنتها إلا اللواز بما يراه كفيلا بأن يساعده على تبين معنى وجوده في الكون وكيفية ذلك الوجود من خلال اختراق الحجب، حجب المظاهر الخادعة التي لفت الحقيقة الأولى، حتى يعود للوجود ألقه ويرجع إلى الحياة أنسجامها : "من وراء جدران الحاضر (...) رأيت الجموع ساجدة على صدر الطبيعة، متجهة نحو المشرق، منتظرة فيض نور الصباح، صباح الحقيقة (...) رأيت الألفة مستحكمة بين الانسان والمخلوقات (...) رأيت الانسان قد علم أنه حجر زاوية المخلوقات، فترفع عن الصغائر وتعالى عن الدنيا، وكشف عن بصيرة النفس مناديل الالتباس، فأصبحت تقرأ ما تكتبه الغيوم على وجه السماء وما ينمقه النسيم على صفحات الماء، وتفقه كنه أنفاس الأزهار وتعرف معنى أغاني الشحارير والبلابل" (57).

لئن كان من نافلة القول أن نشير إلى انبناء هذا الشاهد الذي سقنا من بعض نصوص جبران على الرؤيا، فانه من المفيد أن نلح على ما فيه من تأكيد لأهمية الانسان من حيث هو "حجر زاوية المخلوقات" على حد تعبيره، وهي فكرة شائعة لدى الرومنطيين أنطلقوا منها لبيان أهمية الانسان بالنسبة إلى سائر الكائنات من حيث هو الكائن الذي يتجلى فيه خلاصة التطور في الكون، ويتجسم فيه أنسجام العناصر وتتأغمها، غير أننا إذا عدنا إلى قيام هذا النص على الرؤيا أرجعنا الرؤيا إلى ما دأب عليه الشاعر من عودة إلى ذاته يستبطنها وإلى كيانه يسأله، وقد اعتقد أنه هو الأصل الذي يمكن أن ترد إليه مختلف الفروع المتصلة بالوجود وحقيقته والكون وجوهره، والطبيعة ووحدها، ولكن في عودته إلى ذاته وعيا بمأساته، وهي مأساة من أسبابها إدراك فعل الزمن فيه، وهو فعل يتجلى على وجه الخصوص في المصير الذي أصبح الانسان يجري إليه منذ أن غادر موطنه الأول. فإذا ما رام مغالبة ذلك المصير، لم يجد من سبيل يتخذها سوى العمل على إعلاء ذلك الاحساس الفاجع بتعاقب الزمن حتى يستطيع تجاوز سجن الوجود، ويتمكن من تخطي انسداد الأفق

(57) جبران خليل جبران، دعة وابتمامة (فصل : نظرة إلى الآتي) ضمن المجموعة الكاملة، ص. 289.

بالفناء يتربص به، ولعلّ في ذلك ما يهدينا إلى إدراك العلة التي تدفع ببعض شعراء الرابطة القلمية - وهم في ذلك على نهج عدد كبير من الرومنطيين - إلى أن يقيموا جانباً عظيماً من صورهم على مقابلة بين طرفين أساسيين، إذا قصدنا الإيجاز في الحديث عنهما قلنا إنهما الماضي والحاضر، أوهما الأمس واليوم، وإن تولدت عنهما شبكة من الصور يمكن أن نردّ إليها عدداً من الثنائيات الضدية التي تهدينا في شعاب الفضاء التخيلي الذي كان أولئك الشعراء يسبحون فيه، وهذه الثنائيات هي النور والظلام حيناً والصباح والليل حيناً آخر، والحركة والجمود حيناً ثالثاً والحياة والموت أحياناً، وهي ثنائيات تنشأ منها صور تقوم - دونما شك - على التناظر، ولكنه تناظر يزيد الإحساس بالهوة الفاصلة بين الطرفين عمقا: [مجزوء الكامل].

قد كان لي يا نهر قلب ضاحك مثل المروج
حرّ قلبك فيه أهواء وآمال تموج
قد كان يضحى غير ما يمسي ولا يشكو الملل
واليوم قد جمدت كوجهك فيه أمواج الأمل
(...) نبذته ضوضاء الحياة فمال عنها وانفرد
وغدا جمادا لا يحنّ ولا يميل إلى أحد (58)

لئن كان منطلق نعيمة في هذه القصيدة - قصيدة النهر المتجمد - ما أحس به من مماثلة بين ذلك النهر وقد أتى عليه الشتاء فكساه بما يشبه الكفن أوالقيد فعطّل حركته بعد أن كان "مرنما بين الحدائق والزهور"، وبين قلبه هو، وقد غدا مكبلاً "غريباً"، فإن هذه الصورة لا تكتمل إلّا في سياق مقابلة أعم وأشمل هي مقابلة بين ماضٍ ملئ بالحياة والغبطة والحبور وحاضر يغمره الأسى ويبعث في النفس لوعة، وهي مقابلة تدفع بالشاعر إلى الغوص في ما تبعثه الذكرى في نفسه من توق إلى ذلك الأمس البعيد، ومن ثم فهي مقابلة تتخرط في سياق يفتح على نموذج أصلي قد كان من النماذج المترددة في شعر

(58) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيدة : النهر المتجمد، ص.ص. 12-13.

جماعة الرابطة، وهو نموذج الحنين إلى الأصول والشوق إلى الزمن الأول وهو زمن كثيراً ما اقترن في حديث الشعراء بالحنين إلى الطفولة، لا من حيث هي فترة من حياة الشاعر الفردية الشخصية فحسب، بل من حيث ما تحيل عليه أيضاً من توق إلى استعادة منزلة كان يتبوّأها الإنسان في فجر الحياة، ومن حيث ما يتصل بها من معاني طفولة الكون وانبثاق الحياة، ممّا يحيل على ما له صلة بالنماذج الأصلية المرتبطة بأصل الكون من جهة وبسعادة الإنسان في تلك الفترة من جهة ثانية، وبما تولد عن مفارقتها تلك السعادة وهبوطه إلى "أرض الشقاء"، من إحساس بالمرارة والخيبة من جهة ثالثة، وقد ألحّ جون بورغوس (J. BURGOS) على "أنه يمكننا أن نحتفظ بفكرتين أساسيتين من علم التحليل النفسي الفرويدي، وهما سعادة الأصل وسعادة زمن بدايات الكائن البشري من جهة (وهو معنى يتردد في الديانات القديمة) وإمكانية العودة إلى ذلك الزمن، زمن البدايات من جهة ثانية (وهو أمر نجده في طقوس بعض المجتمعات القديمة) فإذا نظرنا إلى القضية من هذا الوجه، قلنا إن مكونات اللاوعي التي تتجلى للوعي صدفه أوبفعل فاعل هي التي تبعث الجنة الأولى وزمنها الواقع خارج حدود الزمن الخطي، وتتيح للإنسان أن يحيا في حاضره القطيعة مع ذلك الزمن الأول، والهبوط إلى هذا الزمن المعيش، فكل صورة تؤدي إلى ابتعاد مثل هذا، يمكن أن ننتهها بأنها أسطورية، إذ أنها تستمد قيمتها ووظيفتها من زمن أسطوري، سواء أكان فرديا أم جماعيا" ⁽⁵⁹⁾، فإذا رأينا إيليا أبا ماضي يتحدث عن ذلك الزمن الأول الذي يبعث في نفسه شوقا لا يخبر أواره كان حديثه مزيجا من الحسرة والتمني والتوق والتوقع والرجاء : [كامل] :

روحي التي بالأمس كانت ترتع	في الغاب مثل الظبية القمر
تقتات بالثمر الجني فتشبع	وبيل غلتها رشاش الماء
نظرت إليك فأصبحت لا تقنع	بالماء والأفياء في الغبراء
(...) ناديتها فلها إليك تطلع	هذا التطلع كان أصل شقائي
(...) جرّدت هذا الطين من أوهامه	وكبرت عن قارورة من طين

كيف الوصول إليك يا نار القرى
لأنا في الحضيض وأنت في الجوزاء
لكنّ دونك ألف ألف غطاء (60)

لعلنا في غير حاجة إلى تأكيد ما تزخر به هذه الأبيات من شعور بالشوق إلى ما يروي عطش الروح حتى يستطيع الشاعر أن "يجتاز الطريق" فيعود إلى ما فقد من جنة ويعانق ما يروم من خلود ومن اتحاد بعناصر الكون يتحقق له به ما صار يفتقر إليه من انسجام وقد استقر في وعيه أن الوجود الانساني وجود منقوص - وقد عبّر عن ذلك النقص وعن تلك الحاجة بصورتي العطش والذبول وهما صورتان تحيلان على الطبيعة، شأنهما في ذلك شأن جل الصور في الشعر الرومنطقي على ما هو شائع معروف لا يستدعي التوقف عنده وتحليله، وإن كان من المفيد أن نشير إلى أن استناد جلّ صور الرومنطقيين إلى الطبيعة يمكن تفسيره بما عُرف لديهم من رغبة في إقامة توازن كامل بين الكون الأكبر والكون الأصغر، وهي فكرة شاعت في الفكر الأسطوري على ما بيّنه كاسيرر (E. CASSIRER) ⁽⁶²⁾. ورجع إليها الرومنطقيون في سعيهم إلى بيان أن جميع الكائنات - وإن اختلفت في الظاهر - ما هي إلا تجليات مختلفة المظاهر لجوهر واحد وحقيقة واحدة، أساسها الانسجام والتكامل. فإذا عدنا إلى أبيات رشيد أيوب في هذا الشاهد، أمكننا أن نذهب إلى أن هذا الاحساس بالحاجة أو الشعور بالنقص لمّا يبعث في النفس حيننا إلى زمن لم يكن الانسان فيه يحسّ بغير السعادة تملأ كيانه، ولا كان يرى من حوله غير حقيقة واحدة خالدة، سيعمل جاهدا على استعادتها، وإذا بنا - مرة أخرى - في سياق الشوق إلى الأصول أوفي سياق الحنين إلى جنة ضاعت من يديه، أي في سياق أسطوري مكين ينفّث على الحلم والرؤيا كما ينفّث على الذكرى، وهي جميعا ممّا يستعيز به الشاعر عمّا فقده، فأورثه قلقا عميقا وخلف فيه شعورا بالخطيئة والذنب، وهو ما يجعلنا نؤكد مرة أخرى أن لجوء الشاعر إلى التعبير عمّا كان يراه، تعبيرا يتوسل الأسطوري ويتلبس بالنماذج العليا ليس من باب الافتعال والتصنع، بل هو أمر ناشئ عن وعي بالذات وعي يرجو به أن يفهم لم انقلبت سعادته شقاء وفردوسه جحيما وحياته عذابا مقيما ويرجو به أن يدرك معنى الوجود أيضا، فينطلق في البحث عمّا يأخذ بيده ويساعده على تخطي تلك

.E. CASSIRER, La philosophie des formes symboliques, op. cit, p.p. 117-120. (62)

الأغوار السحيقة، فيجد الملاذ في الأسطوري وقد صيغ في بعض النماذج الأصلية، فتتشكل الصور تشكلاً يلغي المسافات والابعاد، ويضرب صفحا عن مقتضيات الزمان والمكان، فإذا بنا لا نشك لحظة في أن الشاعر يتحدث عن الإنسان - دون اعتبار للحدود - وإن نسب الحديث إلى ضمير المتكلم المفرد، فأضفى على أبياته -بذلك- غنائية لا تتكرر، وإذا بنا على ما يشبه اليقين من أن أبياته تلك تنطق عن الحنين إلى ما سماه هو "تار القرى"، ونسميه نحن شوقا إلى الأصول، وتوقا إلى زمن البدايات، وما هو إلا زمن أسطوري، وقد غدا الحنين والشوق لديه هاجسا مقيما، عساه يبلغ من خلاله طفولة الإنسان، بما فيها من سحر وألق وبما فيها من سعادة وانسجام : [بسيط مسمط]

يمرّ ذكر الصبا أنغام مزممار
أو نفخ زهر الربا في شهر أيار⁽⁶³⁾

ولعلنا في غير حاجة إلى تأكيد أن حديث ندره حداد في هذا الشاهد، وحديث رشيد أيوب في الشاهد السابق لا يمكن إدراجهما فيما شاع في الشعر العربي من تعبير عن الاحساس باللوعة لضياح الصبا أو لمغادرة الشباب وحلول الشيخوخة⁽⁶⁴⁾، ذلك أن الطفولة أو الصبا في حديث شعراء الرابطة القلمية لا يتوقف عند حدود المدلول المعروف، وإنما يغدو المدلول فيه دالاً يحيل على مدلول آخر، على ما بيّنا عند حديثنا عن الصلة المتينة بين الأسطوري

63) ندره حداد، أوراق الخريف، (ط. نيويورك 1941)، قصيدة "أغنية الخريف"، ص. 23.
64) يكفيننا أن نذكر - تمثيلا لا حصرا - القطعة رقم 27 من ديوان أبي العتاهية، وهي قطعة يقول فيها [وإفر] :

بكيت على الشباب بدمع عيني	فلم يغن البكاء ولا النحيب
فيا أسفا اسففت على شباب	نعاه الشيب والرأس الخضيب
عريت من الشباب وكنت غصنا	كما يعري من الورق القضيبي
فيا ليت الشباب يعود يوما	فأخبره بما فعل المشيب

أنظر أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، تحقيق شكري فيصل، دمشق، مطبعة جامعة دمشق، 1384 هـ./1965م، ص. 32.

والرمزي وانصهارهما في النماذج الأصلية التي تشد نسيج النص فتؤلف بين معانيه وتجمع بين صوره وتلغي ما قد يبدو في الظاهر من تنافر بينها جميعا، فتكشف للقارئ الصورة الجامعة التي تنداح عنها مختلف الصور التي يتكون منها النص وتفتح له أفقا من التأويل يعسر استقراغ معانيه جميعا.

غير أن مختلف ضروب التأويل التي يفتح عليها النص لا تتأسس على تناقض ولا يمكن أن يحكمها غير الانسجام، ذلك أن هذه النصوص تتخرط في سياق رؤية متكاملة العناصر مترابطة الأجزاء، وهو ترابط يضطلع بدور الوافي من جهة وبمهمة الهادي من جهة ثانية: فهو يقينا من خطر الزيف والابعاد في التأويل إيعاذًا يخرج النصوص من سياقها العام، وهو يهدينا إلى الوجهة التي يمكن اتخاذها عند التأويل أيضا، فإذا ما تحدث الشاعر عن طفولته وذكر ما كان له فيها من سعادة أمكن فهم حديثه على معناه الظاهر، فيندرج نصه بذلك في سياق معنى شعري معهود في الشعر العربي، ولكن التوقف عند ظاهر المعنى الأول يبعد بالنص عن الروح التي تحركه على الحقيقة، وإذا بالقارئ يجد نفسه مدفوعا - نتيجة ما يحشده الشاعر في نصه من إشارات - إلى اعتبار ذلك المعنى الأول (الذي هو في حقيقته مدلول) دالاً في سلسلة دلالة جديدة، وإذا به يدرك أن الشاعر حينما تحدث عن طفولته إنما تحدث عمّا تحيل عليه الطفولة من معانٍ تتجاوز ذاته إلى معانٍ تخرق حدود الزمن الشخصي لتأخذ القارئ إلى أصقاع بعيدة تعيده إلى طفولة الإنسان في "طفولة" الكون، أو إلى زمن هو كالحلم، لا زمني، ولما كان كذلك كانت السعادة طابعه المميز، غير أن تلك السعادة قد انقضت، وأصبحت أثرا بعد عين، يذكرها الشاعر فيقارن أمسه بيومه أو ماضيه بحاضره فيزداد الاحساس بالمرارة في نفسه عمقا، ويتضخم لديه الشعور بفقدان ما به تكتسب حياته معنى فإذا به في مثل "حرقة الشيوخ": [رمل]

يا زمان الحبّ قد ولّى الشباب	وتوارى العمر كالظل الضئيل
وامحى الماضي كسطر من كتاب	خطه الوهم على الطرس البليل
وغدت أيامنا قيد العذاب	في وجود بالمسرات بخيل

(...) كم شربنا من كؤوس سطعت في يد الساقى كنور القبس
 (...) وتلونا الشعر حتى سمعت زهر الأفلاك صوت الأنفس
 ... تلك أيام تولت كالزهور بهبوط الثلج من صدر الشتاء
 فالذي جاءت به أيدي الدهور سلبته خلصة كف الشتاء ... (65)

تدعونا أبيات جبران هذه إلى التوقف عندها لما فيها من إلحاح الشاعر على ما كان يطبع الأمس من سعادة وحبٍّ ومسرَّاتوما صار عليه اليوم من عذاب مقيم أتى على وجود الانسان كالثلج يُذبل الزهر، ولما قامت عليه - في البنية العميقة، إن جاز لنا هذا القول - من الذكرى، ثم لما يضطلع به الحديث المؤسس على الذكرى من تأجيح الاحساس بالحرقة والأسى، وهو إحساس يتجاوز الشاعر إلى الانسان، إذا ما قارن أمسه بيومه وأحدثته الذكرى إلى الطفولة فإذا هي تحيله على الزمن الأول حينما كان ينعم في جنته بحياة ملؤها الهناء، فيعظم في نفسه الجنين إلى ذلك الزمن الفردوسي، ويبرِّح به الشوق إلى ذلك الأصل، أو إلى ذلك العهد الذي غادره أسفاً، فينبعث في نفسه إحساس فاجع بالانحدار أو الهبوط أو السقوط من جهة ويخالجها أمل في استعادة ذلك العهد الفقيد من جهة ثانية، وهو عهد ظل ماثلاً في ذاكرته يوجه كيانه ويعمر وجدانه، وقد ذهب بعض الشعراء الغربيين إلى تقرير "ان الانسان إله هبط الأرض وظلّ يذكر السماوات العلى" (66) وما إلحاح تلك الذكرى فيما نقدّر إلا نتيجة الاحساس بوطأة حدث الانفصال والهبوط، وهو حدث ظلت ذكراه تتكأ الجرح،

(65) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : حرق الشيوخ، ص.ص. 600 - 601 من المجموعة الكاملة.

(66) ذكر هذا البيت من الشعر الفرنسي في كتاب :

Léon Cellier L'épopée romantique et les grands mythes romantiques, Paris, SEDES, 1971, p. 56. ولم يذكر المؤلف قائله، وهو بيت للشاعر لامرتين (1790-1869) انظر في ذلك :

A. Lamartine, Méditations, Paris, Garnier 1968, édition critique préparée par Fernand Letessier ; p 7, vers : 70 du poème intitulé : Méditation Deuxième, L'Homme.

وتزيد الشاعر همًا وتنقل وعيه بجرم لم يقترفه، ولكنه يتوق إلى التخلص من ربقته، فما يزداد إلا قلقًا لا تتجيه من برائته إلا الرؤيا :

أيها ذي الذكرى أي ليل يدجو لو لويت وجهها أوسدلت سترًا
تغرب الدراري وبقبلي منها ساطعات الذكرى تطرد الظلاما
فاقتنع يا قلبي بخيال الرؤيا كن كعين يقطى تبصر الأحلاما⁽⁶⁷⁾

إننا - إذا ما عدنا إلى النموذج الأصلي المتصل بالشوق إلى الأصول - نرى أن الذكرى هي الخطب الرفيع الذي يبقى به الأمل قائما في نفس الشاعر - وفي نفس الانسان عموما في المنظور الرومنطقي، وهو أمل يعده بالعودة إلى ما كان له قبل الهبوط أو قبل الانحدار، فإذا ما تردد الشاعر بين الظلمة والنور، فما ذاك إلا تصوير للتردد بين الخوف والرجاء، وما ذاك إلا تعبير عن القلق تتخلله لحظات من الأمل، يحييها ما ظل في نفس الشاعر من حنين يأخذه إلى عالم اثيري لا حدود فيه ولا قيود : [مخلع البسيط]

أحنّ شوقا إلى ديار رأيت فيها سنا الجمال
أهبطت منها إلى قرار أمسّت به الروح في اعتقال
أهيم في الليل مثل أعمى جاع ولا يحسن السؤال
يهزني في الدجي حنين إلى الذي مرّ من وصال⁽⁶⁸⁾

ولعله يحسن أن نشير إلى اتصال الهبوط بالظلمة والليل في هذا الشاهد وفي الشاهد السابق أيضا، ذلك أن مغادرة ديار يعتمها "سنا الجمال" إلى قرار هي مغادرة عالم نوراني سحري مقدس، أساسه السعادة الناجمة عن الاحساس بالاتحاد بالقوة السرمدية الشاملة والانسجام مع الكائنات جميعا، وهو لذلك عالم لازمني لا محدود، والانحدار إلى عالم يغشاه الظلام، وتتحكم فيه الحدود وهي حدود تقعد به دون ادراك جوهر الحقيقة، وتبعد به عما كان له من تتاعم مع

(67) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيدة : في هيكل الذكرى، ص. 154.

(68) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيدة : على طريق إرم، ص.ص. 179-180.

العناصر، وتفتح عينيه على الزمن الذي يتقضى بلا رجعة وعلى فعله فيه، فإذا به على شفا هاوية مظلمة بعيدة القرار، يزيد من رعبها ما اضحى ملابسها لها من دنس وفساد أورتنا نفس الشاعر احساسا بالمرارة والخيبة، واحساسا بشقاء مقيم تزداد وطأته إذا ما قارن ما كان عليه بما آل إليه، فإذا به يستعجل العودة إلى فردوسه المفقود حتى يسترجع معنى الوجود ويعلو على الترهات التي أضحت تصرف حياة البشر: [متقارب]

زرعت المحبة وسط القلوب ولم أدر أنني زرعت الخيال
فهبت عليها رياح الجنوب وهبت عليها رياح الشمال
فلم يبق مما زرعت أثر ليشهد مثلي مرور الزمان

* * * * *

هي النفس تاهت برحب الفضا وحلت بأرض الشقا والهموم
وها هي تعنو لحكم القضا وتتنظر في ما وراء الغيوم
وترجو انقضاء الشقا بالسفر لذلك تحب مرور الزمان⁽⁶⁹⁾

* * * * *

والحق أن هذا السفر الذي يرومه رشيد أيوب في هذه الأبيات سفر على صلة متينة بالشوق إلى استعادة ذلك الزمن الأول، زمن بدايات الكون، وهو زمن يعيدنا إلى منحدرات الانسان السحيقة، أو إلى زمن لا مكان فيه للموت، أي إلى زمن سمته الأولى خلود يقهر فعل الفناء وهو لذلك زمن مقدس، إذ أن هبوط الانسان إلى هذا العالم يعني - فيما يعنيه - هبوطاً إلى عالم غايته الموت والفناء، ولما كان طابعه الموت والفناء، جرّ على الانسان ذلك الاحساس بالشقاء بسبب مغادرته الخلود والزمن المطلق، وبسبب احتماله فعل الزمن فيه وخضوعه له خضوعاً يبعد به عن جوهره الأول ويغيّره بما في هذه اللفظة من معاني الغير والمصائب التي تحلّ به فتحيله إلى طبيعة غير طبيعته وإذا سعادته شقاء، وحريره قيد وقربه من العناصر بعد عنها والفته وحشة ووحدة وانزواء [مجثث]:

(69) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيد: مرور الزمان، ص.ص. 126-127.

يا أخت روحي اسمعيني	من أوج تلك السماء
أراك لا تعرفيني	أزال عني البهاء
أجل! تغَيَّرَ كنهِي	مذ جئت أرض الشقاء
بُذِلَتْ فيها جلالِي	بحلّة من عظام
(...) الناس؟ من هم؟ جسوم	ضاعت بهن النفوس
(...) ناموا ونفسي يَقْطِي	تهذي بذكر الشمس
ترجّو أنتهاء اعتقالي	لكي تقض الخيام
(...) كانت لها الشهب عرشا	وكنتمافي اقتراب
فاهبطت فهي تخشى	وتكزوي في الحجاب (70)

لا شك في أن قارئ هذه الأبيات يقف في يسر على ما قامت عليه من مقابلة بين السماء، موطن البهاء والجلال والشهب والشموس من جهة والأرض، أرض الشقاء والظلمة والحجب والغيّر من جهة ثانية وما هذه المقابلة فيما نقدر إلا صدى للنموذج الأصلي الدائر على الشوق إلى الأصول، بعد أن أهبط الإنسان من فردوسه، فصار إلى الحيرة تصف به وإلى القلق ينوشه فيذهب بما كان له من الهناء والأطمئنان والسعادة وإلى الغناء يتربّص به وإلى الشقاء يعمر أيامه ولياليه، فليس من التمثل إن ذهبنا إلى أن الشوق إلى الأصول يعيدنا إلى نموذج أصلي موغل في الوعي الجمعي، فهو يحيل على آدم (إن نحن بقينا في حدود الديانات السماوية) وقد أهبط من الجنة بعد أن أكل من شجرة المعرفة - في الرواية التي نجدها في العهد العتيق، فأثار ذلك بعض الخشية لدى "الرب الاله"، فقال "هو ذا آدم قد صار كواحد منا يعرف الخير والشر"، والآن لعله يمدّ يده فيأخذ من شجرة الحياة أيضا ويأكل فيحيا إلى الدهر" (71)، ونرى عندئذ أن الهبوط قد أدى إلى فقدان آدم الخلود، يعني هذا أن هبوطه سيجعله خاضعا لفعل الزمن ويجعل حياته آيلة إلى الموت ووجوده

(70) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيدة : مناجاة، ص.ص. 76-77.

(71) أنظر : العهد العتيق، المجلد الأول (سفر التكوين)، بيروت، مطبعة المرسلين اليسوعيين 1876، ص. 8.

إلى الفناء وفي ذلك ما فيه من انفصال آدم عن جوهره الأول وعن انسجامه مع عناصر الكون واتحاده بها ومماثلتها في ما يتعلق بالموت والانبعاث أوبالديمومة والخلود على وجه من الوجوه، وانفصاله عنها قد ولد فيه إحساسا بالحاجة إلى "العودة إلى الأصل" وتوقا إلى الرجوع إلى منزلته من الكائنات ولكن في الهبوط إشارة إلى عقوبة وجزاء على خطيئة اقترفها، وسيزيد هذا في تعميق مأساته لأنه سيسعى جاهدا إلى التكفير عن خطئه حتى يتمكن من العودة إلى ما كان عليه، فإذا ما ذكرنا أن آدم هو الإنسان الأول - في الديانات السماوية - وإن اختلفت قصته فيها - كانت قصته قصة مؤسسة وصفت نشأة الإنسان وذكرت منحدراته السحيقة، وهي قصة مقدسة يؤمن معتقو تلك الديانات بأنها الواقع وبأنها الحق" (72)، ولعل هذا التصور لقصة هبوط آدم في الديانات السماوية غير غريب عما هو معروف في بعض الأساطير اليونانية وغيرها، وقد استعرض جيلبار دوران (DURAND) عددا من الأساطير المختلفة التي تجعل من السقوط وما ينتج عنه من كارثة أومن قطيعة قطبا تدور عليه (73) ويكفي أن نذكر قصة إيكار وقد حبسه مينوس، ملك جزيرة اقريطش، وحبسأباه معه في المتاهة، فهربا منها مستعملين أجنحة من الريش شئت بالشمع، ولكن إيكار اقترب من الشمس اقتربا، فذاب الشمع وسقط هو في البحر فغرق (74) وهي قصة، إذا ما تجاوزنا ظاهر الجزئيات التي يقوم عليها سرد الأحداث فيها، يمكن أن نتأولها على وجوه لعل من أهمها اعتبار إيكار رمزا للروح تود الرجوع إلى موطنها الأول ولكنها لم يجتمع لديها بعد ما به تشق طريق العودة، فإذا بها تعود إلى الأغوار السحيقة، ممثلة في البحر في هذه القصة (75) ولا نخال إلا أنها تعيدنا إلى الصورة الجامعة نفسها التي نجدتها في قصة آدم صورة الهبوط وإن اختلفت الجزئيات والأحداث. ولا نخال كذلك إلا أنها تبقينا في سياق

(72) هشام الريفي، النقطة والدائرة، الأسطوري في أغاني الحياة، ضمن : دراسات في الشعرية، الشابي نموذجاً، ص. 259.

(73) G. DURAND, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit, - 73p.p.:122-129

(74) Nadia Julien, Dictionnaire des mythes, op. cit, p.318.

(75) انظر في هذا :

Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, op. cit, p.p.517-518.

النموذج الأصلي المتصل بالشوق إلى الأصول وما يشتمل عليه من صورة السقوط وما يتبعه من قطيعة وشقاء وهي قطيعة على صلة بما يخامر الإنسان من إحساس بالغربة في وجود لم يألفه فأورثه إحساسا بالشقاء، وهو إحساس مرتبط بالحاجة إلى "الرجوع" إلى ما كان عليه من سعادة ولقى وأنسجام من جهة، كما هو مرتبط بما آلت إليه منزلته وقد غدا الموت يحكمها من جهة ثانية ولعل في هذا بعض التفسير لما نجده من تردد صورة الهبوط في شعر جماعة الرابطة القلمية وهي صورة كثيرا ما ارتبطت بصور الحنين إلى الديار والشوق إلى الطفولة والتوق إلى استرجاع دنيا من الأحلام والرؤى، لا يمكن للشاعر أن يبلغها إلا إذا "انعتقت" روحه من "سجن الأديم" ولذلك نرى نفسه متلججة يدفعها الرجاء ويقعد بها "الطين"، فتقلب عليها الذكرى ويملؤها الأسف : [الكامل] :

أصعدت في ركب النزوع	حتى وصلت إلى الربوع
فأتاك أمر بالرجوع	أعلى هبوطك تأسفين
أم شاقك الذكر القديم	ذكر الحمى قبل السديم
فوقفت في سجن الأديم	نحو الحمى تتلفتين (76)

إن صورة الشوق إلى "الحمى قبل السديم" وصورة العجز بسبب "سجن الأديم" من الصور الملائمة للهبوط بل إن صورة "سجن الأديم" وما تورثه من إحساس بالثقل، صورة تذكر الإنسان بمحاولاته التي لا تحصى - زمن صباه - من أجل أن يقف وينتصب، وهي محاولات يكون فيها "السقوط" حقيقة لا مجازاً، فتورثه السقطات كلوما وتورثه وعيا حاداً بالجابية تشده إلى أسفل، فترتبط محاولات الوقوف في وعيه بالسقوط (77) وما محاولات الوقوف، عند التحقيق - الاضرب من ضروب السعي إلى "الإقلاع" والانفصال عن "الأديم" أوما هي إلا تجسيد سعي الإنسان حتى ينطلق من عقاله الأرضي ويتخلص من الجاذبية التي تشده إلى أرض الشقاء، لكن "التراب" يعطل سعيه ويحول دون

(76) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيد : يا نفس، ص. 88.

G. DURAND, Les structures anthropologiques de l'imaginaire op. cit. p.125. (77)

تحقيق ما يصبو إلى تحقيقه، فلا ينتهي الشاعر ولا يستسلم، وقد ظل في نفسه شبه اليقين بأن الهبوط - وإن كان نتيجة للخطيئة الأولى التي اقترفها آدم بأكله من شجرة المعرفة (معرفة الخير والشر) - يبقى دوماً على خيط دقيق من الأمل بالرجوع، يخالغ النفس رغم إلحاح حدث الانفصال عليها، فإذا به أمل يحيي جذوة السعي، فيمضي الشاعر جازاً يتلمس الطريق إلى "الرجوع" ويستجلي الطرق التي تكفل له الارتقاء والعودة إلى ما كان له "في قديم الزمان" من "مرتع في رياض الجنان"، هو مرتع لا يبلغه الشاعر إلا إذا تخلص من أثقاله، ولذلك نراه أحياناً يستعين ببعض القوى الطبيعية حتى تساعد على أن يتخلص من تلك الجاذبية، عساه يعرج على أجنحة الرؤيا أو على "وشاح الريح" إلى "قصور الغيوم" [متدارك] :

هلي هلي يا رياح	وانسجي حول نومي وشاح
(...) طوقيني بنور النجوم	وافتح لي قصور الغيوم
واتركيني هناك	ف وراء السَّمَاء
قد لمحت ملاك	باسطاً لي الجناح
(...) ما أنا يا ملاكي السعيد	غير طيف شريد طريد
علمته الحنين	عادات السنين
فاستطاب الأنين	واسترق النواح
(...) كان لي في قديم لزمان	مرتع في رياض الجنان
بعته بالوعود	هل تراه يعود
(...) يا ملاكي الا من مآب	لطريد براه العذاب
إن يعزّ الرجوع	أفلا من هجوع
لغريب الربوع	يا ملاك الصلاح
(...) عجباً بالدموع تجيب	فأذن أنت مثلي غريب
أنت مثلي طريد	هائم تستعيد
نكر ماض بعيد	كان حلماً وراح (78)

(78) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيدة : ترنيمة الرياح، ص.ص. 87 - 92.

ما كنا لنذكر هذا الشاهد من شعر نعيمة بهذا الطول لو لم نجد فيه صوراً على غاية من الدلالة على ما نحن بصده من بيان انبناء نصوص شعراء الرابطة القلمية - في جانب كبير منها- على صور تعيد القارئ إلى بعض النماذج الأصلية وخاصة منها نموذج الشوق إلى الأصول أو التوق إلى زمن البدايات، وهو نموذج يتجلى من خلال المقابلة العامة التي أقام عليها الشاعر نصّه، ونعني المقابلة بين الأمس واليوم، وهي مقابلة بين "قديم الزمان" وما يميّز به من سعادة، والحاضر بما آل إليه الشاعر فيه من غربة نتجت عن طرده من "جنان" (هو المعادل لا شك للجنة التي طرد منها آدم) وما أورثه فيه ذلك من شوق إلى رجوع يبدو عسير المنال، غير أن النموذج الأصلي المتصل بالشوق إلى الأصول يتجلى كذلك في عدد هام من صور النص الجزئية، فلعله ليس من قبيل الصدفة أن يستعين الشاعر بالريح وأن يدعوها دعوة هي إلى التسبيح والصلاة والتمجيد أقرب، ذلك أن الريح غير بعيدة في المعنى عن النفس، عنوان الحياة، لا حياة البشر الزائلة الزائفة، بل الحياة السرمدية التي هي من "روح الله"، ثم إن الريح علامة على الوجهة والقصد، تأخذ العناصر وتطير بها، فتبلغها الغاية، التي تقصد حتى يعم النظام الكون وقد أنشئ - في التصور التوراتي- شجر مزر، ولذلك كانت الريح -مثل الملائكة- تحمل رسالة بهدف تبليغها، وهي لذلك كثيراً ما ترتبط بحدوث تبدل مهم في حياة الإنسان، خاصة إذا ما ارتبطت بالنوم والحلم⁽⁷⁹⁾، كما نرى في مطلع نصّ نعيمة وهو - في تقديرنا - ما يفسر ارتباط ذكر الريح بذكر التسبيح والتهليل، في سياق تطلّع الشاعر إلى تحول يرجوه في منزلته حتى يغادر أرض الشقاء إلى عالم ظلّ كل ما في روحه يشرب إليه أملاً في العودة إلى ما وراء السماك"، ولذلك كان الحديث عن "تور النجوم" باعتباره هدفا يسعى إليه، أوباعتباره طريقاً يعبره إلى موطن "القوة السرمدية الشاملة" حيث يتخلص من أحاسيسه الأرضية الزائفة ومن مفاهيم العقل الضيقة، ثم إنه يطلب طوقاً من النور، وهو طوق يخرج من الظلمة والعمّة، على ما هو شائع من مقابلات

J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, op. cit. 997-998 (79)

بين ظلام الجهل ونور المعرفة أوظلام الأرض ونور السماء، وهو نور سطع في لحظة الخلق الأولى، ثم انه نور ينبغي أن يتلقاه الانسان جوهرًا صافيا عبر حدسه وقلبه، حتى يعود إلى ما كان فيه من رفعة وسمو وعلو منزلة وتمازج معرفة وكمال انسجام بعناصر الكون جميعا، ذلك أن حدث انشاء الكون في سفر التكوين، هو بمثابة انفصال الظل عن النور، وكانا في الأصل متداخلين مندمجين، ومن ثم يبدو الشوق إلى الأصول والرغبة في العودة إلى الزمن الأول سعي إلى القضاء على ثنائية النور والظلمة (أو الظل) والرجوع بهما إلى وحدتهما المفقودة، كالرجوع من الأرض إلى السماء، وهو رجوع يمكن أن نراه في رمز النجوم⁽⁸⁰⁾، إذ يرمز النجم في التصور المسيحي، وفي التصور الماسوني (وقد لفتنا النظر إلى صلة نعيمة بالماسونية على ما يقرُّ به هو نفسه) إلى تجلي النور في مركز الكون، كما يرمز إلى ما بين الأرض والسماء من صلة، فالنجم ذو الخمسة أطراف يتم تصويره بالاستعانة بالكوس والفرجار، (والكوس رمز للمربع أي الأرض، والفرجار رمز للدائرة أي السماء) وهو يرمز كذلك إلى الانسان حال توفقه إلى الكمال، أي إلى الرجوع إلى منزلته الأولى، وقد غدا مشعا بنور المعرفة وسط ليل الجهل وعتمته ثم إن النجوم في النوراة ترمز إلى الملائكة أيضا، والملائكة مخلوقات من نور ولعل هذا الربط الخفي في النصوص الدينية بين النجوم والملائكة هو ما أدى بالشاعر - عن وعي أو عن غير وعي - إلى الربط بين النجوم والملائكة في نصّه، فاذا ما طوَّقته النجوم بنورها، لقي نفسه يحدث الملائكة، أولقي ملاكا بسط له جناحه، ليأخذه إلى عالم النور وهو عالم أوله بعض المتصوفة على أنه العالم الذي يلتقي فيه الانسان بالمطلق، أي بالله، وإذا عدنا إلى ما نحن فيه قلنا إنه العالم الذي نتحقق فيه للشاعر العودة المنشودة إلى ما فارقه من جنان، فيكون النور عندئذ السلم الذي يعرج به الشاعر إلى مراقي الخلاص من منزلته المتدنية، فتتنفي غربته وتعود إليه ألفته ويكف عن أن يكون طريدا، وتحقق له السعادة التي

(80) المرجع نفسه، ص.ص. 416 - 421.

طالما اشتاق إلى تحققها، ويبتعد عن الظلمة، أرض الشقاء ورمز الشر والتعاسة والضلال والموت⁽⁸¹⁾.

ولعله ليس غريبا أن نرى الشاعر يطلب من الرياح - وهي كما ذكرنا تضطلع بأداء بعض الرسائل- أن تفتح له قصور الغمام، إذ أن فتح هذه القصور يعني تمكين الإنسان من أن يمزق السجف ويخترق الحجب التي تقوم بينه -وهو في الأرض يتوق إلى النور- وبين السماء، موطن السعادة والبهاء، ذلك أن السحب كثيرا ما ترمز إلى حاجز يفصل بين درجتين في الكون، الأرض والسماء أو الظلام والنور، أو الموت والخلود، فإذا ما أخذته الرياح إلى ما وراء ذلك الحاجز (والحق أنه حاجز من نوع مخصوص) أمكنه أن يكون على صلة بمن يقدر على أن يسمع شكواه، فإذا به يبث تلك الشكوى على مسمع ملاك والملاك من المخلوقات الاثيرية التي ترمز إلى الروح المحض، أي إلى المنزللة التي يتوق إليها الانسان مدفوعا بشوقه إلى أن يرجع إلى الزمن الأول، فيعطل فعل الزمن فيه ويعود إلى ما كان له قبل هبوطه إلى أرض الشقاء، كما أن الملاك من المخلوقات التي تقوم وسيطا بين الله والانسان، فهي تسهر على حسن سير الكون، وتهدي المخلوقات إلى الخير، وتبشر بما يلذ من الأخبار، ولئن كان للملاك في التصور المسيحي كائنا مجنحا - كما هو في نص نعيمة هذا- فإن الاجنحة، من المنظور الرمزي العام- عنوان الخفة والانتعاق من الجاذبية وعنوان الخلاص من قيود المادة (أو التراب) ثم إن الاجنحة مما يكتسب عن طريق الدربة ورياضة النفس وأخذها على التطهر من أدران الوجود الأرضي بهدف الوصول إلى مرتبة الخلود، وتجاوز ما هو ذاتي فردي عارض، وبلوغ المعرفة الكلية، والاجنحة إلى ذلك على صلة بعنصر الهواء، وهو عنصر اثيري غير مادي، وهي لذلك في علاقة بكل ما هو إلهي، وبكل ما هو روحي، ومن الشائع أن الروح أيضا ذات أجنحة كالحمامة البيضاء،

(81) المرجع السابق، ص.ص. 584 - 589، ويمكن التوسع في رمزية النور وصلتها بارتفاعه والعلو في علم التحليل النفسي والظلمة وصلتها بالهبوط والمقوطة فيه، كما يمكن التوسع في رمزية النور وصلتها بتلقي المعرفة في المذهب الماسوني، وقد ذكرنا بعض ذلك، انظر ص. 589 منه.

ويرجع بعض الباحثين رمزية الاجنحة إلى أفلاطون ويذهب إلى أن آباء الكنيسة المسيحية والمتصوفين قد استخدموا تلك الرمزية، فكان الحديث عن رحمة الله وعزته مقترنا بالحديث عن صورة الاجنحة، وكان الحديث عن اكتساب الانسان أجنحة إذا ما اقترب من رحمة ربه، وكانت تلك الاجنحة وسيلته حتى يرتقي إلى مراتب الروح الخالص وبعلو على المنزلة البشرية⁽⁸²⁾ فاذا أضفنا إلى هذه المعاني المتصلة برمزية الاجنحة ما نجده في النص من صلة ذلك بالنوم، تبين لنا أن ما كان يدفع الشاعر إنما هو الرغبة في تجاوز وضعه بالسمو والرفعة بحثا عن انسجام مفقود، لعله لا يستطيع بلوغه إن بقي في حال اليقظة، فكأن العجز الحقيقي الذي يحس به الانسان في يقظته يتحول إلى قدرة على التخطي وطاقة على الطيران والعلو في النوم أوفي الحلم، وكأنما الحلم تعويض عن الحقيقة، يشد كل ذلك ما ترسب في لا وعي الشاعر - وفي اللاوعي الجمعي - من نماذج أصلية تتشكل في خطاب له بالرموز وشائج، فاذا تحدث الشاعر عن "المأب" الذي يرحوه بما في روحه من الشوق، وتبين له أن "الرجوع" عزيز المنال، طلب "الهجوع" عله يعيده إلى "مرتع" افتقده في الجنان، وما ذاك المرتع سوى المكان الذي يستعيد فيه منزلته الأولى، ويتخلص فيه من ملابسات واقع أصابته "عاديات السنين" حتى صار "العذاب" طابعه و"الحنين" محرکه، و"الغربة" ميزته، ولعلنا في غير حاجة إلى مزيد اللاحاح على صلة هذه الصور بالنموذج الأصلي الذي يدور على الشوق إلى الأصل، وخاصة منها صورة الغربة التي تبدو أحيانا كثيرة مجتمع هذه الصور ومولدها، ذلك أن لفظة الغريب كثيرا ما ترمز إلى الانسان في منزلته بعد الهبوط ومفارقة الجنة، وهو هبوط قسري في التصور الديني، يجعل الانسان محكوما عليه بذلك من جهة ويجعله غريبا أينما حلّ من جهة ثانية، إذ أن وطن الانسان الحق إنما هو الموطن الذي طرد منه فنزل إلى الأرض، لذلك ظل الحنين إليه يعتل في نفسه وبحرك كيانه فيدفعه إلى شوق لا يخبو أواره، وهو شوق يجعله دائم التعلق بما وراء الواقع من الصور وهي صور تتمثل في الجنة حيناً وفي السحب حيناً

(82) المرجع نفسه، ص.ص. 17 - 18.

آخر، على ما شاع في الشعر الرومنطقي بوجه عام⁽⁸³⁾، وهي صور تعكس ما يحسن به الشاعر من عدم رضى بما آل إليه أمره وبما صارت إليه منزلته، كما تعكس ما لايس وجوده من حنين وما ظل فيه من شوق إلى ماض بعيد غير واضح المعالم وإن كان لصيقا بصورة البدايات، وما صار إليه الشاعر من إحساس بالغربة والتشرد والضياع، وهو إحساس يدفع به إلى ضرب من الرحلة نشدانا لنار القرى أودفع به على "طريق ارم" طلبا لما افتقده من طمأنينة، وسعادة وألفة، فاذا بنا مع شعراء الرابطة القلمية في سياق هذا النموذج الأصلي المتصل بالشوق إلى الأصول في خضم صور ترجع - في جملتها - إلى السفر والترحال طلبا لجوهر الحقيقة وتطلبا للوحدة المفقودة ونشدانا للمعنى الحق، كما ترجع إلى ما يتصل بالحديث عن "الطريق" و"صعوبته ومنعرجاته، من صور تفصح عن عسر الرحلة وبعد المطلب، ولئن كانت هذه الصور على صلة بما شاع في الشعرية الرومنطيقية من تردد صورة المسافر، والغريب والتائه والمغامر والفجري، وجميعها وجوه لطلب المعنى الحق وقصور عن ادراكه"⁽⁸⁴⁾ فانها مع ذلك صور ترجع إلى صورة جامعة تلم شتاتها وتردّها إلى أصلها، وتجعلها ذات وشائج قوية بالشوق إلى الأصول واستعادة المنزلة المفقودة، إذ أن محرك الرحلة والدافع إليها وراعيها أيضا إنما هو ما يجيش في النفس من رغبة إلى معانقة صميم الوجود وتحقيق الأماني: [مقارب]

دعته الأماني فخلّى الربوع وسار وفي النفس شيء كثير
وفي الصدر بين حنايا الضلوع لنيل الأماني فؤاد كبير
(...) فعلن نفسا رمتها البؤوس ببحر هموم علاه الضباب
(...) يبيت الليالي يوم الطلول ويكي على عهده الأول⁽⁸⁵⁾

(83) يكفي أن نذكر في هذا السياق تمثيلا نصّا مشهورا من نصوص الشاعر الفرنسي شارل بولدير (1821 - 1867) ch. Baudelaire وهو نصّ، يتغنى فيه بحبه للسحب العجيبة التي تأخذه بعيدا عن عالم البشر وقيمهم ومعاييرهم، انظر :

Baudelaire, Petits poèmes en prose, in œuvres complètes, Préface de Marcel A. Ruff, Paris, Seuil, 1968, p. 148.

G. Gusdorf, l'homme romantique, op. cit. p. 71 (84)

(85) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيدة، المسافر، ص.ص. 115 - 118.

ما من شك في أن هذه الأبيات تفصح عن التقابل الذي تحدثنا عنه بين أمس مشرق ويوم هو "بحر هموم علاه الضباب"، وما من شك كذلك في أن الرحلة التي دعت الشاعر إليها أمانيه، رحلة همّها الأول تخليص الشاعر ممّا تردى فيه والعودة به إلى "عهده الأول"، أي إنها رحلة تأخذه إلى الحياة الحق، وقد نبّه ميخائيل نعيمة قارئ شعر رشيد أيوب إلى ما في ذلك الشعر من معانٍ وصور تدور على سفر الشاعر ساعياً إلى استرجاع آماله الضائعة، فكتب في مقدّمة أغاني الدرويش : يقول : "ما زال رشيد أيوب يحسن التوقيع على أوتار نفسه (...) [و] يلذ لي أن أجلس عند شباكهِ وأسمعه يسترجع بالذكرى آماله الضائعة (الآمال الضائعة) وأن أضرب خيامي بقرب خيامه على السواقي وأشهد نفسه تفكّ «سلاسل أغلالها» و «تمسّ النجوم بأذيالها» (النفس الهاربة) وأن أراه يعلّل بالحصى أمانبه الجائعات لكي تنام (الضوء البعيد) ⁽⁸⁶⁾. وأنّى لتلك الأمانى أن تنام وقد أخذ الشاعر نفسه بالرحلة وجعل السفر صورة تتردد في شعره تردداً يفصح عما كان يخالج ذاته من وعي بأن المنزلة التي صار إليها منزلة سداها الشقاء ولحمتها العذاب، ولكن هذا العذاب وذلك الشقاء ليسا سوى ضريبة لا بد من أدائها على طريق العودة إلى الأصل، أو "على طريق إرم" كما قال نسيب عريضة، وليس سوى تعبير عن غربة الشاعر بين ذويه وتعاليه عن دنياهم وتعلّق همته بجوهر لا يدركه بصرهم الحسير، ولا يبلغه هو إلّا إذا "حث المطايا وخاض البحار" ⁽⁸⁷⁾ واجتاز "القفر الأعظم" قفر الوجود و"طار من عالم الحدود" ⁽⁸⁸⁾ يطلب الخلود أو يطلب جوهر المعنى الذي كان في الزمن الأول وظل في ذلك العالم البعيد دائم الفتنة يستهوي "النفوس العطشى"

(86) المصدر ذاته، المقدّمة، ص.ص. 27 - 28، وما بين قوسين عناوين بعض قصائد رشيد أيوب في أغاني الدرويش، وقد ورد ذكرها كذلك في الأصل.

(87) المصدر نفسه، ص. 115.

(88) هما صورتان ذكرهما نسيب عريضة في مطولته، على طريق إرم، انظر، الأرواح الحائرة، ص. 179 ثم 186.

و"القلوب الغرثى"⁽⁸⁹⁾، فإذا بتلك النفوس تتجاذبها "البؤوس" وتغرقها في "بحر من الهموم" يلفه الضباب، ولكنها لا ترجع عما وطّدت عليه العزم.

والحق أننا كيفما نظرنا في نصوص شعراء الرابطة القلمية وجدنا جانباً عظيماً منها مشدوداً إلى هذا النموذج الأصلي، نموذج الشوق إلى استرجاع ذلك العهد الأول، وما يتصل به من صور تؤكد - جلها - المقابلة بين النور والظلمة (فما البحر في أبيات أيوب التي ذكرنا سوى رمز للظلمة وعمق القرار واتساع مدى الهمّ وما الضباب فيها سوى ما يقوم حاجزاً دون وضوح الرؤية وتبيين الطريق) أو المقابلة بين السماء والأرض أو بين الأمس واليوم وقد أفضت تلك الصور القائمة على المقابلة إلى صور أخرى أفصحت عما كان أولئك الشعراء يحسون به من غربة وعذاب وعما كان في نفوسهم من شوق لا يعرف الونى ومن احساس بالضيايع⁽⁹⁰⁾ يدفع الواحد منهم دفعا إلى تلمس الطريق الذي يعود به إلى عهده الماضي السعيد، عهد طفولة الإنسان في طفولة الكون، وإذا بنا نجد في نصوصهم صوراً أخرى تتبى بالسفر والرحلة وجوب الأفاق والسموات العلى أو الطيران بين الأفلاك أو على أجنحة الملائكة، مع ما يحفّ بتلك المغامرة من أخطار أو ما يحول دون تحقيقها من ضباب أو من غيوم، يعمل الشاعر دوماً على هتك حجبها والتطلع إلى ما وراءها من نور يظل هاديه إلى السنا: [مشطور متدارك]

نحو ذاك الوميض سر بنا نستعريض
عن ظلام الحضيض وشقاء الوجود
بسناء الوعود

(89) صورتان من شعر نسيب عريضة كذلك، المصدر السابق ص. 153، قصيدة: "في هيكال الذكرى".

(90) أنظر، على سبيل المثال قصيدة ميخائيل نعيمة: الطريق، همس الجفون ص. 46، أو قصيدته: التائه، بالمصدر نفسه، ص. 52 - 53، أو انظر كذلك قصيدة رشيد أيوب: الشوق، ص. 56 - 57 من أغاني الدرويش، أو قصيدته: من خلال الضباب، ص. 102 - 105 من المصدر نفسه، أو قصيدة: على الطريق لنسيب عريضة، من الأرواح الحائرة، ص. 60 - 62 أو: الملك الأسير، ص. 168 - 169 من المصدر ذاته، أو قصيدة: الورقة الأخيرة، لنذر حداد من أوراق الخريف، ص. 19 - 20، ولو شئنا استعراض جميع النصوص الدائرة على هذا لطالت القائمة طويلاً مفرطاً.

إيه ضوئي البعيد لح ولح ما تريد
ليس طرفي يحيد عنك حتى يعود
(...) لح ولح في الفضاء قد سمعت النداء
ودليلي الرجاء فعساه يقود
ظامناً للورود (91)

من الواضح - في هذه الابيات من شعر نسيب عريضة- أن مقابلة "الوميض" بلوح "في الفضاء" ب"ظلام الحضيض وشقاء الوجود" مقابلة تؤكد ما ذهبنا إليه من دوران جانب عظيم من شعر جماعة الرابطة القلمية على الاحساس بفقدان فردوس كان صورة لسعادة الانسان قبل حدث الانفصال أو قبل ذلك الانحدار الأسطوري الذي ظل يلح على روح الشاعر فيبعث فيه إحساسا بالغربة والضياغ نتيجة "حركة متواصلة مترددة بين الواقع والمثال، [تجعل] الفضاء السحيق الفاصل بينهما [مجالاً] ينمو [فيه] الشعر ويستمد عناصره فتكون التجربة كلها منغمسة في آلام الانقطاع وحرقة الفرقه" (92)، ولكن ذلك الاحساس غير منغلَق على ذاته ولا هو المآل النهائي، إذ أن صور الانحدار كثيراً ما نجدها متصلة بصور تبين عن سعي إلى الارتقاء، أو عن رغبة في تجاوز الحضيض وشقائه، وتبدو تلك الرغبة فيما تحدثنا عنه من تواتر الصور المتصلة بالسفر والارتحال، أو المتصلة بخوض مخاطر "الطريق" سعياً إلى بلوغ موطن يلقي فيه الشاعر عصا الترحال وقد أدرك ما يرومه من انفصال عن الديمومة وعن الاحساس بالزمن الخطي الذي ينفث على الفناء والموت، أو شوقاً إلى مقام يتعالى على الزمن فتختلف عليه الأيام والأعوام ولا تفعل فيه فعلها، وتحرّقاً إلى عالم يعود فيه للكائنات انسجامها الذي كان لها في غابر الأزمان، فاذا بالرحلة تأخذه إلى مثال فذّ ينعنق فيه من الجاذبية بمختلف أنواعها، فهو ينعنق من جاذبية الأرض (المكان) و ينعنق من جاذبية الزمان، وإذا هو في كون

91) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيدة : على طريق إرم، القسم السادس (والأخير) : نار إرم، ص. 197.

92) حمادي صمود : الأشواق التائهة، مدخل إلى شاعرية الشابي، ضمن : دراسات في العشرية، الشابي نموذجاً، ص. 32.

قائم على ضرب من المفارقة، كون يجمع بين الخاص الحميم والمطلق العميم، يأوي إليه حضنا رؤوفا، ويحتمي به ملاذا يستعيض به عما أصابه من إحساس بالضيق والتشرد والوحدة، فيفك عنه طوق الزمن ويقضي على التثانيات، وقد اتخذ ذلك المثال المنشود صورةً مختلفة تعود بنا إلى نموذج الفردوس المفقود، "قذا هو يماثل "إرم" حيناً، أي تلك "المدينة العجيبة [التي] اختفت في الصحراء فهي في مكان محجوب" (93) تحمل الشاعر على شد الرحال إليها، وإذا به حيناً آخر صورة من صور الجنة التي فارقتها آدم، ولكنه في جميع الحالات يتخذ صورة "البلاد المحجوبة" (94) [رمل]

يا بلادا حجبت منذ الأزل	كيف نرجوك ومن أي سبيل
(...) أسراب أنت أم أنت الأمل	في نفوس تتمنى المستحيل
أمنام يتهادى في القلوب	فاذا ما استيقظت ولّى المنام؟
أم غيوم طفن في شمس الغروب	قبل أن يغرقن في بحر الظلام؟
يا بلاد الفكر يا مهد الألى	عبدوا الحق وصلوا للجمال
(...) لست في الشرق ولا للغرب ولا	في جنوب الأرض أونحو الشمال
(...) أنت في الأرواح أنوار ونار	أنت في صدري فؤادي يختلج

تستوقفنا أبيات جبران هذه لما فيها من الحاح على تعلق الشاعر بتلك البلاد وإن لم تكن محايثة له في المكان ولا في الزمان، ومعنى هذا أنه يعود بها إلى "الأزل" ويجعلها من باب الحلم، والحلم اختراق لمقاييس الزمان والمكان وإلغاء للحدود، وانعتاق من كيول الراهن بفعل شوق جامح إلى عالم أمثل (عالم الحق والجمال) بحرك الشاعر ويبعث فيه حنيناً ملابساً لوجوده، متقدماً أبداً، إلى بلاد محجوبة غير واضحة المعالم (سراب، غيوم)، وهو حنين يخالج قلبه لا يفارقه، وإن بعث فيه تلجلاً هو من طبيعة الشوق ذاته، وهو حنين يجعل الشاعر متعالياً على الزمن، بل يجعله خارج مقاييسه، وهو أمر يردنا إلى النموذج الأصلي المتصل بالشوق إلى الأصول، أليس "اللازمان غاية كل توق

(93) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، مقدمة : على طريق إرم، ص. 178.

(94) جبران خليل جبران، البدايع والطرائف، وهذا عنوان القصيدة التي أخذنا منها هذه الأبيات، أنظر ص.ص. 599 - 600 من المجموعة الكاملة.

إلى بدايات الكون البعيدة ومنتهى كل سعي إلى منحدرات الانسان السحيقة، وهل التوق إلى هذه المنحدرات والسعي إلى تلك البدايات إلّا من أمر ما يضطرب في ضمير الانسان من هاجس أسطوري لا تخبو له جنوة⁽⁹⁵⁾.

ومهما تكن الصورة التي ينتقياها الشاعر للتعبير عن ذلك الهاجس الأسطوري وما يولده من نموذج أصلي متّصل بالشوق إلى الأصول، فهي تتصل دوماً بالتعبير عن الملاذ أو الملجأ الذي يودّ أن يأوي إليه وقد رأى فيه تحقق ما يصبو إليه من عودة إلى عالم يذكر الشاعر بما ضاع منه في زمنه الأول، ويكون محطّ رحلته وتجسيدا للشوق الذي يحتدم في ذاته، وموطن ما ينشده من طمأنينة تتقذه مما صار إليه من شقاء وعذاب.

ولعلّ في هذا بعض التفسير لما نراه لدى شعراء الرابطة القلمية - ولدى جلّ الرومنطيين أيضاً - من تمجيد للغاب من حيث هو المجال الذي يقوم - في خيال الشاعر - بديلاً من شقاء الوجود ومن حيث هو صورة تعادل الفردوس المفقود، بما يؤدي إليه ذلك من إضفاء خصائص على الغاب تخرجه من زمنيته وتخرجه من انتمائه إلى المكان، وتلغي، نتيجة ذلك ما قد يكون فيه من تناقض أو من ثنائيات ضدية، إذ أن التناقض أو الثنائيات الضدية من سمات ما هو زائل، زائف، فإذا ما عمد الشاعر إلى الغائها، نزع عن الغاب ما يطبعه من سمات تجعله عرضاً زائلاً، وأضفى عليه من السمات ما يغدو به جوهرًا باقياً، أي ما يجعله لصيقاً بالنموذج الأصلي الذي يسعف الانسان في غربته وينتشله من شقائه.

فليس غريباً أن نرى صورة هذا الملجأ تقوم نقباً لما هو سائد في عالم الناس العاديين، ويكفي أن ننظر - تمثيلاً - في قصيدة "المواكب" لجبران خليل جبران، حتى نقف على ذلك في مستوى الصياغة بين الاثبات وهو متّصل باستعراض ما يسم عالم الواقع من القيم والعادات وسائر المقومات، والنفي وهو اعتراض على تلك السمات الزائفة الزائلة، لتعويضها بجواهر لا يشوبها زيف

(95) هشام الرفي، الخط والدائرة، الأسطوري في أغاني الحياة، ضمن : دراسات في الشعرية، ص 256.

ولا يأتي عليها فعل الزمن، ولا يغير من بهائها تعاقب الأيام والليالي: [يسيطر
فمجزوء الرمل]

يرجى فان صار جسما ملء البشر	وما السعادة في الدنيا سوى شبح
حتى إذا جاءه يبطي ويعتكر	كالنهر يركض نحو السهل مكتنحا
إلى المنيع فان صاروا به ففروا	لم يسعد الناس إلا في تشوقهم
لا ولا فيه الملل	(...) ليس في الغاب رجاء
وعلى الكلّ حصل	كيف يرجو الغاب جزءاً
أملأ، وهو الأمل	وبمّ السعيّ بغاب
فألغنا نار ونور	(...) أعطني الناي وغن
لا يدانيه الفتور ⁽⁹⁶⁾	وأنين الناي شوق

لعلّه يحسن أن نعود إلى هذا النص، نص "المواكب"، لا بهدف استعراض
بنيته ومضامينه، فقد تعرضنا لذلك في الباب السابق⁽⁹⁷⁾ وإنما لبيان ما في
الصوتين اللذين قام عليهما هذا النص من سعي إلى صهر المتناقضات وصولاً
إلى استشراف عالم يؤلف بينها، عالم من الخيال يأخذ الغناء والموسيقى
بأطرافه، وما الموسيقى والغناء سوى التعبير الأقصى عن الانسجام والتناغم
حتى لا نشاز، وقد ذهب جيلبار دوران (G. DURAND) إلى أن "وظيفة
الموسيقى الأساسية هي توليف المتناقضات والتحكم في سيروية الزمن في
الوجود"⁽⁹⁸⁾ ومن ثم يكتسي الغناء في مواكب جبران بعداً رمزياً وقد أنسرب
خفياً في ثنايا الكلام فكان مكملاً للصور بل كان الحدّ الذي تقف عنده صور كل
مقطع من مقاطع تلك المطولة، وكان بذلك ذا دور كبير في تحديد بنية نغمية
فعلت فعلها في خيال الشاعر وفي نصه أيضاً، فإذا هو نصّ يجمع بين رؤيتين
متعارضتين متقابلتين، ولعلّ الهدف الذي يسعى إليه النص يتمثل في تصوير
نوع من التعارض غدا قائماً -في المنظور العقلي المؤدي إلى معرفة ذات
أساس تجزيئي، بين الكون الأصغر والكون الأكبر، كما يتمثل هدف النص

(96) جبران خليل جبران، المواكب، ضمن المجموعة الكاملة، ص.ص. 360 - 361.

(97) انظر ص.ص. 315 - 329 من بحثنا هذا.

(98) G. DURAND, Les structures anthropologiques de l'imaginaire op. cit. p.400. (98)

أيضا في العمل على "تجاوز الكون الأصغر، كون العواطف الإنسانية العارضة، واحتضان مأساة الكون جميعا في ألحان متناقضة متناقضة في آن واحد (...) [تتكس] الصراع الدائم الذي يخوضه الإنسان، مدفوعا بأمله في الخلود، مع الزمن، وتعيد إلى الذاكرة بشكل من الأشكال، صلاة الإنسان البدائي، وأساطير الأزمنة السحيقة" (99) فإذا ما أضفنا إلى هذا كله ما هو معروف من الرموز المتصلة بالناي لدى المتصوفة، وخاصة اعتبارهم الناي رمز الروح وقد انفصلت عن منبعها الإلهي فصارت في شوق دائم وسعي لا يني قصد استرجاع تلك المنزلة⁽¹⁰⁰⁾، أدركنا لم كان حديث جبران في "المواكب" يتردد فيه ذكر الأنين، حتى صار القارئ لا يذكر "المواكب"، إلا ذكر "الناي"، ولا يذكر الناي إلا ذكر معه الأنين، وأدركنا سبب اتصال الحديث عن الناي في شعره بالحديث عن البقاء والخلود (وأنين الناي يبقى بعد أن يفنى الوجود) ولمسنا ما للناي من قدرة على صهر المتناقضات، وفهمنا، من ذلك كله، علاقته الحميمة بالشوق إلى الأصول بل وعلاقة الموسيقى -عموما- بذلك، وقد أولاهما جبران قدرة على إحياء الذكرى في النفس، ذكرى ماض بعيد أودكرى الزمن الأول وما كان يزرخ به من سعادة وهناء، وهي ذكرى تعاود الناس كلما سمعوا "من ميثره الله بعنوبة الصوت وحباه إدراك فلسفة التنعيم والإيقاع (...) [فجعلهم] ماسكين أنفسهم، محكومين بفواعل السكينة، شاخصين إليه كالشعراء المستسلمين لقوة فعالة، توحى إليهم أسراراً غريبة، حتى إذا ما انتهى الملحن من إنشاده تنهدوا ذاك التنهد الطويل -آه!!- آه!!، صادرة عن أفئدة هيجت فيها الألحان عواطف مكنونة فلذا لها التأوه، آه! تنتفسها قلوب حرى أنعشتها الذكرى. آه كلمة صغيرة لكنها حديث طويل" (101) هو حديث الشوق لامحالة -فيما نقتر- وهو أيضا حديث النفس في سعيها إلى التكفير عن الخطيئة الأولى، خطيئة ارتبطت في التصور الديني بآدم ولكن توارثها عنه أبنأوه وظلوا يحسون بوطأتها ويرغبون في الخلاص منها عساهم يرجعون إلى "الزمن الأول"، فكانت

(99) المرجع السابق، ص.ص 404 - 405.

J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, op. cit., p.p. 450-451. (100)

(101) جبران خليل جبران، الموسيقى، ضمن المجموعة الكاملة، ص.ص. 39 - 40.

الموسيقى في تقديرهم مسعفا لهم على ذلك، إذ هي "محرقات مقدسة مبدوها عواطف النفس، صلوات يهذبها القلب وما أكملته اهتزازات المشاعر، أنفاس حرة مازلفتها الألفاظ بل تطرقت بها أنفاس أثارها ندامة الملك داود فملأت أناشيده أرض فلسطين وابتدعت أشجانه أنغاما شجية مؤثرة، منبعها انفعالات التوبة وحزن النفس، وكوسيط قامت مزاميره، بينه وبين الله، تطلب له مغفرة زلاته" (102) حتى يعود إلى ما كان عليه الإنسان قبل أن يهبط إلى "الأودية الرهيبة"، وحتى يعود إليه ما افتقده من أنس وبهاء، فهل ينشد الراعي غير ذلك وهو ينفخ شبابه، "والشبابية عند الراعي (...) نديم محبوب، تستبدل سكينه الأودية الرهيبة برياض مأهولة، وتقتل بأنغامها الشجية وحشتها وتملأ الهواء أنسا وحلاوة" (103) فيتبدل خوفه أمنا وقلقه طمأنينة وقد ألقى نفسه - بفعل الموسيقى- في ملاذ أمين وملجأ حصين هو كالصورة من الجنة الضائعة أوكحضن الأم تحنو على ابنها وتقيه العوادي.

ولقد ألحّ الدارسون على ما بين الغاب والجنة وحضن الأم من مشابه، ذلك أن ما يجمع بينها، هو ما تتسم به جميعا من انغلاق على ذاتها، وهو انغلاق يضفي عليها طابع القداسة، "فالغاب مركز حميم كالبيت، أو الكهف أو المعبد، ومشهد الغاب منعقدا، هو من مكونات المكان المقدس، [إيل] إن كل مكان مقدس مبدؤه غاب مقدس، والمكان المقدس انفتاح على الكون، وتجاوز للكون الأصغر الذي يمثله المسكن أويمثله النموذج الأصلي المتصل بالحضن الأمومي" (104) وجميع تلك الأماكن -على كل حال- على صلة بالملاذ والملجأ، وعلى صلة بالشوق إلى الأصول وبالشوق إلى الجنة الضائعة من جهة أنها تمثل أيضا "مركز للكون" على ما بيّنه ميرسيا إلياد (105) وهو مركز تلقى فيه الأرض بالسماء،

(102) المصدر نفسه، ص. 37.

(103) المصدر نفسه، ص. 38.

(104) G. DURAND, Les structures anthropologiques de l'imaginaire op. cit. p.281.

(105) بيّن ميرسيا إلياد ذلك في مواضع شتى مما كتب، وانظر خاصة :

Mireca ELIADE, Le mythe de l'Eternel Retour, Paris, Gallimard 1969 (1^{ère} éd. 1949) p.p.

23-29.

ويغدو رمزاً يختزل الكون ويمثل جوهره، ويحملنا على الاعتقاد بأن ذلك الاحساس بالتوق إلى الجنة الضائعة إحساس ينطوي على شوق إلى معانقة مركز الكون والحلول فيه ونفي الموت والعدم من جهة، والتخلص من منزلة إنسانية أضحت عنوان الابتعاد عن ذلك المركز من جهة ثانية، ولعل في هذا بعض التفسير لتردد ذكر الغاب وتواتر الحديث عنه عند بعض شعراء الرابطة القلمية (مثل جبران خصوصاً، ونسيب عريضة وأبي ماضي⁽¹⁰⁶⁾) وتردد الحديث عن "المسكن" أو "البيت" أو خيمة الناطور "عند بعضهم الآخر (وخاصة لدى نعيمة ورشيد أيوب⁽¹⁰⁷⁾) ذلك أن الغاب أو البيت ليسا سوى "كون أصغر ثان" يتوسط الكون الأصغر الأول الذي يمثل الجسد، والكون⁽¹⁰⁸⁾ ومن ثم كان اللجوء إلى الغاب صورة رائجة لدى الرومنطيين بوجه عام، وكان اللجوء إلى البيت أو إلى "خيمة الناطور" صورة تعادل اللجوء إلى الغاب وتقوم مقامها لدى عدد غير قليل منهم، إذ أنه مهما كان الملاذ، فهو ينكر بالموطن الأول، موطن السعادة وخلو البال من شقاء الوجود، وهو باعث الطمأنينة في النفس، وهو "المسكن" (بالمعنى الأول للكلمة)، تهدأ فيه النفس وتنزع عنها بلبال الحياة اليومية، وهو - لذلك كله - مركز الدعة وبديل الفردوس، وتجسيد مصغر للمجال الذي يلقي فيه الإنسان سعادته : [متدارك مشطور]:

سقف بيتي حديد	ركن بيتي حجر
فاعصفي يا رياح	وانتخب يا شجر
واسبحي يا غيوم	واهطلي بالمطر
واقصفي يا رعود	لست أخشى خطر
سقف بيتي حديد	ركن بيتي حجر ⁽¹⁰⁹⁾

(106) من نصوص عريضة، انظر خاصة : رباعيات (الأرواح الحائرة، ص.ص. 83 - 86)، ومن نصوص أبي ماضي، انظر خاصة : كتابي : الديوان، ص.ص. 598 - 602، كن بسماً، ص.ص. 657 - 659) تمثيلاً لا حصراً.

(107) من نصوص نعيمة : انظر خاصة : الطمأنينة (همس الجنون، ص.ص. 73 - 74) ومن نصوص أيوب في هذا الباب، انظر خاصة : لست منهم، أغاني الدرويش، ص.ص. 65 - 67)، خيمة الناطور (ص.ص. 106 - 110).

G. DURAND, Les structures anthropologiques de l'imaginaire op. cit. p.277. (108)

(109) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيدة : الطمأنينة، ص. 73.

لقد دأب نعيمة في نصه الذي أخذنا منه هذا الشاهد، على أن يعيد في آخر كل مقطع بيته الأول، وما من شك في أن تلك الاعداد دليل آخر على ما ذهبنا إليه من انغلاق ذلك الملجأ وهو انغلاق يضفي عليه ما نكرنا من سمة القداسة، ويضفي عليه سمة السر المستغل أو اللغز إلى جانب ما يمدّ به الشاعر من راحة واطمئنان وقد انفصل عن العالم المحيط به بركن من حجر يعزله عن ذلك العالم ويجعله في منجى مما يؤثر فيه، حتى وكأنه كون مستقل عنه تمام الاستقلال، يحكمه ناموس مختلف وتسيره قيم مبانة ويحيا فيه من لا علاقة له بذلك العالم حياة لعلها صورة من حياة الانسان الأول في فجر الحياة⁽¹¹⁰⁾. وجدت نفسه فيه طريقا إلى القضاء على سيرورة الزمن، ومنفذا إلى مغالبة الديمومة حتى يقهر الفناء والموت، وقد غدا كل منهما عاجزا عن أن يطول الشاعر، فتراهما يحومان حوله ولا يبلغان ملجأه، فلا يفسدان عليه - ما يحس به من وحدة باطنية ومن اتحاد بالكون من حوله [متدارك مشطور]

وحليفي القضاء	ورفيقي القدر
فاقد حي يا شرور	حول قلبي الشرر
واحفري يا منون	حول بيتي الحفر
لست أخشى العذاب	لست أخشى الضرر
وحليفي القضاء	ورفيقي القدر ⁽¹¹¹⁾

وهل يخشى عاديّات السنين من كان القضاء حليفه والقدر رفيقه، وهل عليه بأس من غيوم الوجود ورجوده وأمطاره؟ إن ملاذ الشاعر - سواء أكان غابا أم كان بيتا أم كوخا- لا يتأثر بتلك الأعراض وقد غدا منغلقا دونها فعمل فعلها، وهو تعطيل يتجلى في استعمال النفي "ليس"، وهو استعمال رأيانه عند جبران في حديثه عن الغاب (ليس في الغاب ...) كما رأيانه عند نعيمة (لست

(110) أفاض ميرسيا إلياد ذلك في تفسير دلالة انفصال الملجأ وفي توضيح رمزيته، انظر في ذلك :

Mireca ELIADE, Traité d'histoire des religions, Paris, Payot, 1990 (1^{ère} édition 1949) p.p. 310-316.

(111) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيدة : الطمانينة، ص. 74.

أخشى) أوعند رشيد أيوب، حينما أدرك أنه يرنو إلى ما لا يتطلع إليه الناس، وأنه لا يدين بقيمهم ولا يأخذ بما دأبوا عليه [مجثت] :

لكنني لست منهم كلاً ولا هم مني

ورحت والشعر دأبي ومنزل الوحي كني
 إن جن ليلى أناجي أوذرَ فجري أغني
 بلى ورثة شعري كوخى كجنة عدن⁽¹¹²⁾

لعلنا لا نبالغ إن ذهبنا إلى اعتبار ملجأ الشاعر شبيهاً كل الشبه بالجنة التي هبط منها آدم، وقد أفصح رشيد أيوب عن ذلك في هذا الشاهد الذي سقنا (فاعتبر كوخه كجنة عدن) وما هذا الشاهد سوى واحد من شواهد كثيرة تبيّن رمزية الملاذ ودلالته على ما كان يخامر أنفس شعراء الرابطة القلمية من رغبة في استرجاع زمن الطفولة الأول، زمن البدايات السعيدة التي ظلّ الشوق إليها يتأجج في نفس الانسان، كما تبيّن ما كان يضطرب فيها من حنين إلى عالم البراءة الأول، قبل الخطيئة، عالم يعود فيه الشاعر إلى ما كان له من اتحاد بمختلف العناصر وإلى ما كان له من تعالٍ عن الزمن وفعله. وقد أشار ميرسيا الياد إلى أن ما شاع من حديث متصل بالشوق إلى الأصل واستعادة الفردوس المفقود، إنما هو تعبير عن الحنين إلى عالم يعمره "إنسان مثالي، ينعم فيه بالسعادة وبالهناء الروحي مما لا يمكن تحقيقه في الوضع الحالي الذي أضحى عليه وضع الهبوط والسقوط"، كما هو تعبير عن الحنين إلى "زمن موغل في القدم، لم يكن الانسان يعرف فيه الموت (...) ولا الالم (...) زمن كان الآلهة فيه يهبطون إلى الأرض فيختلطون بالبشر، وكان البشر يرجون فيه إلى السماء، غير أن الصلات بين السماء والأرض انقطعت نتيجة خطأ اقترفه الانسان فاعتصم الآلهة بالسموات العلى، وقُدر على الانسان منذئذ أن يشقى (...) وأن يفارق الخلود"⁽¹¹³⁾.

(112) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيدة : لست منهم، ص.ص. 66 - 67.

M. ELIADE, Le mythe de l'Eternel Retour, op. cit, p. 110. (113)

فلا عجب - إنن- من أن نرى شعراء الرابطة القلمية، يلحون على ذكر ذلك الملجأ الذي تتبعث فيه تلك الجنة، وعلى تصويره في هيئة مركز ترجع إليه مختلف الشواغل، أوفي هيئة مجال مقتس يحوي الحقيقة المطلقة، وتشد إليه الرجال (كما فعل نسيب عريضة مثلاً) في رحلة عسيرة شاقة، لا يأمن المقبل عليها التيه والضياح ولا يضمن الظفر بما خرج فيه، فالمخاطر جمة والطريق وعرة، إذ هي - عند التحقيق طريق إلى "الذات" في جوهرها، و"طريق إلى المقتس وطريق من الزائل الزائف إلى الجوهر الخالد ومن الوهم إلى الحقيقة، بل وهي طريق من الموت إلى الحياة، وهي رحلة من الإنسانية إلى الألوهية، فإذا بلغ الإنسان ذلك المقصد بلغ حياة جديدة ووجوداً دائماً" (114) ينشله من ترهات حياته الزائفة ووجوده الأرضي الشقي، فإذا ما نظرنا في قصيدة نسيب عريضة المطوّة، التي عنوانها "على طريق إرم" (115) وجدنا الشاعر قد قسمها إلى أجزاء، وضع لكل منها عنواناً، فجعلها - عن وعي أو عن غير وعي - كالمراحل تتوقف عندها القافلة طلباً للراحة أو طلباً للزاد فكان القسم الأول بعنوان : "أول الطريق" والثاني بعنوان : "قلوب على الدروب" والثالث بعنوان : "الطلال الأخير" والرابع بعنوان : "في القفر الأعظم" والخامس بعنوان : "القيروان" والسادس بعنوان : "نار إرم"، فكانت "نار إرم" المرحلة الأخيرة وكانت مقصد رحلة الشاعر ومنتهى طلبه : [مشطور المتدارك] :

صاح قل هل ترى فوق أوج الذرى
بارقا قد سرى ما وراء الحدود
تلك نار الخلود

(...) تلك نار العلم أوقدت في إرم
قبل عهد القدم ما لها من خمود
أوتزول العهود (116)

(114) المرجع السابق، ص. 30.

(115) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص.ص. 178-197.

(116) المصدر السابق، ص. 196.

إن الشاعر، قد قطع إليها المفاوز وطوّح به الشك وتقاذفته الهواجس في مختلف المراحل ولم يلمح بوادر "تار إرم" إلا " وراء الحدود" و"فوق أوج الذري"، ولعلنا في غير حاجة إلى الإشارة إلى ما في هذه العبارات من تصوير لبعد المنال وصعوبة المركب وعظم المطمح، خاصة إذا توقفنا عند رمزية عدد الأجزاء التي بنى عليها الشاعر نصّه، (وهي ستة أجزاء) ذلك أن هذا العدد - فيما يذهب إليه الباحثون في هذا المضمار - يرمز إلى "مقابلة بين الخالق والمخلوق، مقابلة هدفها ضرب من التوازن يصعب تحديده، وهي مقابلة على غير معنى التناقض، ثم انه عدد "يجمع مجموعتين من الأنشطة الثلاثية، ويميل نحو الخير كما يجنح إلى الشر، نحو الاتحاد بالخالق ونحو الثورة والتمرد أيضا، (...) وهو العدد المعبر عن المحنة بين الخير والشر (...) كما هو العدد الدال على الخطيئة والذنب (...) أو على المسيح الدجال (...) وهو في الخرافات رمز الانسان في جانبه المادي دون الجانب الروحي المخلص من الأدران حتى يتمكن من بلوغ القوة الالهية" ⁽¹¹⁷⁾، ولسنا نقصد من ذكر هذه الدلالات الرمزية أن الشاعر كان على وعي بها، ولعله لا يهمنا إن كان على وعي بها أو لم يكن، وإنما يهمنا من استعراض بعض الدلالات الرمزية التي يشتمل عليها ذلك الرقم ما يزيدنا تأكيدا لصعوبة الرحلة نحو ذلك الملجأ، واللواذ بذلك المركز الذي يقوم بديلا من عالم الشقاء وما يسمه من "ضلال" وما ينتهي إليه من موت، وهي رحلة خالَج نفس الشاعر فيها الشك والحيرة حيناً، واليقين ببلوغ نهاية الأرب حيناً آخر، وترددت نفسه بين الرجاء والخوف، وكان دافعه إلى مواصلة السير في الطريق إلى إرم ما استقرّ لديه من شوق إلى ذلك "الضوء البعيد" [مشطور المتدارك] :

لح ولح ما تريد	إيه ضوئي البعيد
قد سمعت النداء	(...) لح ولح في الفضاء
فعمساه يقود	ودليلي الرجاء
(118)	ظامنا للورود

J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, (art.six), op. cit (117 p.p.888-889.

(118) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيدة : على طريق إرم (القسم السادس : نار إرم)، ص. 197.

ليس من المبالغة -فيما نقدر- إن ذهبنا إلى أن الشواهد التي سقنا تبين جميعاً أن طلب ملجأ أو ملاذ، مهما اختلفت طبيعة ذلك الملجأ (فكان غاباً حيناً وبيتاً أو خيمة أو كوخاً حيناً آخر، وكان إرم حيناً ثالثاً) - يمثل جانباً مهماً من جوانب شعر جماعة الرابطة القلمية وبيّن كذلك فعل النموذج الأصلي (نموذج الشوق إلى الأصول) في رؤيتهم الشعرية وتجلي ذلك في شعرهم وقد تردّد فيه الحديث عن "الفردوس المنقود" كما تردّد فيه السعي إلى استعادته باعتباره المركز الذي - يمكن أن يقوم عليه توازن جديد لوجودهم في الكون فكان سعيهم إلى استعادته دليلاً على ما كانوا يرونه من تدني منزلة الإنسان من الكون وعلى ما كانوا يحسّون به من حنين إلى "الجنة الضائعة"، وهو حنين لعله لا يعدو أن يكون تعبيراً عما في نفس الإنسان من "رغبة في أن يكون دوماً في منزلة تمثل لبّ الوجود، ولبّ الحقيقة ولبّ المقدّس، وبايجاز [هي رغبة في] أن يتجاوز المنزلة الانسانية ليرقى إلى منزلة الالهية"⁽¹¹⁹⁾.

M. ELIADE, Traité d'histoire des religions, op. cit, p. 322. (119)

الفصل الثالث

العود الأبدي

إننا إذا ما أجلنا الفكر في تلك الرغبة، رأيناها على صلة وثيقة بالاحساس الفاجع بتعاقب الزمن تعاقبا لا مردّ له، وبفعله في الانسان فعلا يجري به إلى الموت، (وقد أضحي ملابسنا لمنزلة الانسان منذ هبوطه من جنته)، فليس غريبا أن نرى شعراء الرابطة القلمية يعملون على نفي الزمن الخطي، ويخرجون عنه خروجاً يمكنهم من معانقة زمن مطلق فيه من الزمن المقدّس مشابه، ويمكنهم أيضاً من إلغاء الديمومة حتى تغدو اللحظة التي يحيون فيها عنوان الخلود، فتختلط عندئذ الرغبة في استعادة "الماضي السعيد" أو "جنة الزمن الأول" بالرغبة في قهر فعل الزمن ومعانقة الخلود، أي بالرغبة في أن يحيا الشاعر بين الناس دون أن يحتمل تبعات الديمومة وتعاقب الزمن الخطي وما ينجرّ عن ذلك من عجز عن إيقاف الزمن والرجوع به إلى الوراء، ولن يتحقق له ذلك إلاّ بالالتجاء إلى "اللازمي"، أي إلى حيث ينتفي الزمن كالحلم والخيال والرؤيا والأسطورة "فاللزمان غاية كل توق إلى بدايات الكون البعيدة ومنتهى كل سعي إلى منحدرات الانسان الحقيقية، وهل التوق إلى هذه المنحدرات والسعي إلى تلك البدايات إلاّ من أمر ما يضطرب في ضمير الانسان من هاجس أسطوري لا تخبو له جذوة" (120)، ولعلّ ذلك الهاجس الأسطوري الذي يتجلّى فيما تحدثنا عنه من نماذج أصلية هو ما يمكن الانسان من كسر الحواجز بين بعدي الزمن، وبضمن له انفتاح الزمن الخطي على زمن "مطلق" يتجاوز به حدود وجوده العيني، وحدود الوجود الانساني بوجه عام، ويتخطى ما هو تاريخي يحكمه التعاقب والتوالي إلى ما يعلو على ذلك التاريخي فيعانق الزمن المقدس، ويكون الاسطوري عندئذ "تبريراً للوجود، [كما يكون] إقامة لما هو زمني على أساس اللازمي، فيمثل بذلك مبدأ يمكن من إدراك حقيقة الكون إدراكاً يقنع به الانسان

(120) هشام الريفي، الخط والدائرة (الأسطورة في أغاني الحياة) ضمن : دراسات في الشعرية، الشابي نمونجا، ص. 256.

وقد توسل في ذلك أولوية الأنطولوجي" ⁽¹²¹⁾ (وهو أمر من جوهر الكيان الانساني) على ما هو نفسي عارض زائل.

ذلك هو الاطار الذي نزلنا فيه اعتماد شعراء الرابطة القلمية بعض النماذج الأصلية مطية للتعبير عما كان يجيش بصدرهم من رغبة في التعالي على الزمن وفعله، فكان لجوؤهم إلى النموذج الأصلي المتصل بالشوق إلى الأصول قصد بيان ما كان يسود حياة الانسان في فجر الوجود من سعادة، وما كان يلبسها من خلود من جهة، وقصد بيان الشوق إلى استعادة ذلك من جهة ثانية، غير أن تلك الرغبة في استعادة تلك البدايات السحيقة تفتح الباب على تصور آخر يبدو نتاجا طبيعيا لما آل إليه الانسان من وضع ولما أضحي يتوق إليه من منزلة، وهو تصور يجعل من ذلك الماضي الوضيء مستقبلا ينبغي أن يقوم مقام هذا الحاضر المتردي وقد بين كاسيرار أن الفيلسوف الألماني هرمان كوهين [Hermann COHEN (1842- 1918)] كان من أفضل المفكرين المعاصرين في الاهتمام إلى أن "الزمن يغدو مستقبلا، بل ولا شيء غير المستقبل، حتى أن الماضي والحاضر يذوبان في ذلك البعد الزمني، (...). فيمحي الحاضر (...). وتتفتي كينونة الانسان المائلة لتتصهر في كينونته المستقبلية ⁽¹²²⁾ وهو اعتبار يلغي المعرفة القائمة على التجزئة وعلى النظر في ما قد مرّ بالانسان من أحداث ويعوضها بالرؤيا المتطلعة إلى المستقبل، كما أنه اعتبار يقلب الحاضر رأسا على عقب ويعيد تكوينه، ونعني بذلك أنه يقوم على فكرة مؤداها أن بداية ما هو جديد حقا تقتضي حتما القضاء على بقايا ما هو قديم قضاء تاما، أي إذا ما كنا نرغب في الحصول على بداية جديدة مطلقة، وجب أن تكون نهاية ما هو قائم نهاية جذرية، فتغدو القيامة والبعث اعلنا أو تشكلا مسبقا لخلق جديد في المستقبل (...). فالحاح فكرة انبناء الزمن الأول على السعادة الكاملة يستوجب القضاء على كل ما وجد عقب ذلك الزمن فتردي وانحط منذ هبط الانسان إلى هذا العالم، ولا يمكن استعادة تلك السعادة الأولى

.Gusdorf, Mythe et Métaphysique, Paris, Flammarion, 1984, p.80. (121)

Ernst CASSIRER, La philosophie des formes symboliques, op, cit, p. 149. (122)

وذلك الكمال إلاّ باعتماد تلك الوسيلة (...) [التي تقتضي] تراجع الكون إلى حال من الهمود، وترتيبه في عماه يتبعه خلق جديد" (123).

فلعلنا لا نخطئ الصواب إن ذهبنا إلى أن علاقة النموذج الأصلي المتصل بالشوق إلى الأصول بالنموذج الأصلي المرتبط بالعود الأبدى تتبنى على هذا الأساس، أساس السعي إلى التحكم في المآل وقهر فعل الزمن، بتصور تكرر الخلق وعودته بصفة دورية، وهو تصور انطلق من الشوق إلى الأصول والحنين إلى الجنة الضائعة، ولعلّ ذلك الشوق لم يكن ليتأجج في نفس الشاعر لو لم يلمس ما بين ذلك الماضي البعيد السعيد والحاضر القريب الشقي من تناقض وتناقض، ولعلّ ذلك الحنين لم يكن ليدفعه إلى التعلّق بتلك البدايات السعيدة لو لم يقف الشاعر على ما طبع حاضره من تردّد وفساد بعدا به عن المنزلّة التي يرى أنه بها حقيق، فلا عجب إن رأينا الشاعر يلوذ بذلك الماضي السعيد حيناً، فيحيي ذكره ويتغنّى بما كان له فيه من هناء، ويبيكي فقده وما أورثه ذلك الفقد من شقاء، ولا عجب إن رأينا الشاعر -حيناً آخر- يحمله الشوق لا إلى ماضٍ سحيق بل إلى مستقبل وشيك، وقد استقرّ في وعيه أن ما آل إليه الحاضر من تدهور لا بد مفضٍ إلى موت - ظلمة - عماه، فيعقب ذلك كله أنبعاث يكون الحجة الساطعة على انتصاره على فعل الزمن فيه ودليلاً بيناعلى قهره الديمومة، وفي انتصاره على الزمن الخطي وفعله وعلى الديمومة وما يستتبعها من كدر، شوط عظيم يقطعه على طريق استرجاع منزلته المفقودة.

والحق أن ذلك الانبعاث ليس سوى تعبير عما يختلج في نفس الشاعر، وفي نفس الإنسان بوجه عام، من رغبة في الغاء الزمن الخطي حتى يستطيع بذلك أن يحيا في زمن مفارق لزمن الديمومة هو "الزمن الأول" على حدّ تعبير رشيد أيوب (124) وهو زمن مقدّس ينبعث فيه الزمن بكلّيته وشموله، حتى يتمكن الإنسان أن يحيا في ضرب من الخلود لا يجافي منزلته الانسانية (وهذا

M. ELIADE, Aspects du mythe, Paris, Gallimard (Folios-essais), 1996 (1^è éd. 1963), (123 p.p. 71 72.

(124) انظر : أغاني الدرويش، قصيدة : المسافر، ص. 118.

يقتضي حتما أن تتبدل منزلته وأن تعود إلى ما كانت عليه في عهدها الأول)، وإذا ما بلغ تلك المرتبة من الخلود، قام ذلك الزمن الأول إطاراً لتلك الجنة الضائعة المنشودة أولئك المركز أو الأصل الذي دأب الشعراء على التغني به وحمل خيالهم على تصويره ودفع رؤياهم إلى استشرافه، ذلك "أن ما يجيش في الإنسان من رغبة في أن يجد نفسه وجوداً أبدياً تلقائياً في مجال مقدس، إنما هو صدى للرغبة في أن يحيا حياة دائمة لا تنقطع، بفضل ما في بعض النماذج الاصلية من عود على بدء، في سياق الديمومة الأبدية"⁽¹²⁵⁾، وبذلك نتبين ما بين النموذجين الأصليين اللذين أخذنا نفسنا بالحديث عنهما من متين الصلة، وتبين أن "العود الأبدى" - وإن كان مندرجا عن "الشوق إلى الأصول" فهو أعم منه وأشمل، بل لا نبالغ إن قلنا إنه يحتويه ويضم عليه جناحيه، فالبدائيات السعيدة المشرقة التي أضحت ذكرى يلتصق بريقها تأخذ على الشاعر أقطار نفسه ولكنه لا يجد من سبيل إلى استعادتها إلا عبر تصوّر ابتعاده عنها ابتعاداً يحمله على توقع انتهاء ذلك النور إلى ظلمة وعماه يفضي إلى قيام بداية جديدة سعيدة مماثلة للحظة البدء الأول، فنكون عندئذ بازاء ما سماه ميرسيا إلياد بالدورة الكونية، وهي "دورة تشمل خلقاً فوجوداً (بمعنى ما يخضع للزمن وفعله من وهن وتدهور وفساد أصل) فعودة إلى العماه (...). تتصهر فيه جميع العناصر انصهاراً تاماً"⁽¹²⁶⁾، فإذا بلغت الدورة تلك المرحلة انبثق خلق جديد يحملنا على أن نرى في الكون القائم على العود على بدء "عالم الخلق المتواصل، وهو عالم يضمن فيه ذلك العود على بدء إيماج الزمن البشري في سياق الزمن الأول"⁽¹²⁷⁾ ومن ثم فهو إيماج بالغ الأهمية لما يتيح من انصواء في الزمن الأسطوري أو الزمن المقدس، وهو الزمن النموذجي الذي تسعى مختلف الفترات إلى التشبه به ومماثلته حتى يكون ما يحدث اليوم إنما هو إعادة لما حدث من قبل، ويكون النموذج الأصلي المتصل بالعود الأبدى ملائماً للتصوّر الدائري للزمن، وهو تصوّر يمكن الشاعر - والإنسان عموماً - من الافلات بخياله من

M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, op. cit, p. 341. (125)

(126) المرجع نفسه والصفحة ذاتها، وما بين قوسين قد ورد كذلك بالأصل.

G. Gusdorf, *Mythe et Métaphysique*, op. cit, p. 76. (127)

ربقة الزمن المكتنف حياته ومن الافلات من الاحساس بالفناء، فيكون الأسطوري عندئذ مبدأ يحمي المجموعة البشرية من الاحساس بالقلق يعصف بها أمام ظاهرة الموت وقد بات في خلدنا أنها تحيا في سياق يمكن رده إلى ظاهرة متكررة، وهي ظاهرة تبعث فيها بعض الطمأنينة وقد رأيت أن الموت ليس النهائي، مستعينة في ذلك بما تراه حولها من تعاقب الليل والنهار أو من ميلاد الفجر فجران ساعات النهار والوصول إلى ظلمة الليل تلف الكون ثم انبثاق فجر جديد، أو متخذة القمر نموذجا في ذلك أيضا، أليس القمر يولد وينمو ويكتمل خلقه ثم يتراجع فيندثر في ظلام يمكن اعتباره بمثابة الموت، ثم ينبعث إثر ذلك كالكون غادر العماء إلى الكينونة والنظام، وقد يتجاوز نظر الانسان الدورة الأولى والدورة الثانية فاذا به بازاء دورة ثالثة تتسحب على مدة من الزمن أطول منهما، ألم ينظر إلى الطبيعة من حوله تركو في بعض الفصول وتربو وتتبعث مزهرة غناء ثم تعطي أكلها ثم تذبل، فاذا لفها الصقيع أغفت أوماتت لتعود بعد ذلك كما كانت، فاذا بتعاقب الفصول قد أورث الانسان إحساسا بالدوران لا بالخطية، وبالعود الأبدي لا بالمضي إلى الأبد والانقضاء الذي لا مرد له، بل إننا إذا ما غادرنا هذه الدورة وجدنا أنفسنا في أخرى أرحب منها، هي دورة السنين، وهي دورة لا تخرج عما ذكرنا من ترسيخ فكرة قيام الزمن على مبدأ العود الأبدي، وهو مبدأ يطمئن الانسان ويخرجه من بوتقة الاحساس بالعدم والفناء، وينتشله من وهدة الموت ولا رجعة، أي من برائن الزمن الخطي المتعاقبة أطواره تعاقبا يلغي اللاحق فيه السابق، فاذا بالانسان يتعلق بهذه الظاهرة ويجعلها شعار حياته، كيف لا، وهي ظاهرة توقع حياة الكون، وما هو إلا عنصر من ذلك الكون، أو إن شئنا قلنا إنه كون أصغر في سياق كون أكبر، ولعل في هذا ما يحملنا على القول بأن الانسان قد اعتقد في قيام الكون على ظاهرة العود الأبدي، وتماهى به تماهى ييسر عليه الاندراج في "زمن مقدس" ذي "توقيعات تعتبر تجليات قداسة أساسية محايثة للكون" (128)، فلا غرابة عندئذ في أن يخرجننا هذا التصور من حدود الزمن الخطي

المتعاقب وقد أضحي مقياساً من مقاييس حياة الانسان على الأرض، بحكمها ويفعل فيها، إلى ملامسة تخوم الزمن المطلق، ذلك الزمن الذي كان سائداً قبل أن يهبط الانسان إلى الأرض.

ولعلّ هذا التصوّر الدائري لمسار الزمن وما نتج عنه من معتقدات تتصل بالعود الأبدي ومن نماذج أصلية معبرة عن ذلك قد كان أصل ما شاع من ارتباط النور بالحياة والظلمة بالموت، حتى غدا النور والظلمة نموذجين أصليين للتعبير عن مبدأ الحياة ومنتهاها، وقد ذهب كاسيرر إلى أنه "كلما بدت فكرة مملكة الأموات، في مقابل مملكة الأحياء، منفصلة عنها على صعيد المكان، كانت مملكة الأموات غرب مملكة الأحياء، فهذا التقابل بين النهار والليل، والضوء والظلمة والمهد والحد والميلاد والموت، تقابل يتجلى كذلك في مظاهر كثيرة مما يسم المقاربات الأسطورية لظروف الحياة، وهي ظروف يختلف فهمها باختلاف علاقتها بالشمس عند غروبها أو بالشمس ساعة طلوعها (... فنور النهار يخرجنا من السبات (وهو كالموت) ويعيدنا إلى الحياة"⁽¹²⁹⁾.

فاذا عدنا إلى شعر جبران وصحبه من شعراء الرابطة القلمية، وجدنا أن هذا النموذج الأصلي، نموذج العود الأبدي قد كان من النماذج المترددة في ثناياه، يخفى حيناً ويبدو حيناً آخر، ليكشف في كل مرة توق هؤلاء الشعراء إلى مفارقة الزمن الخطي وإبطال فعله بإبطال الديمومة عبر التصوّر الدائري للزمن، وهو تصوّر يتجلى في بناء الصورة على مراجع تحيل القارئ على إيقاع الزمن في دورانه وتكرّر أحيائه تکرراً يفضي إلى تجنّد لا ينقطع إلا لينفتح على حلقة أخرى جديدة، فاذا سمعنا جبران يقول [مجزوء الرجاء] :

يا نفس ما العيش سوى ليل إذا جنّ انتهى

بالفجر والفجر ينوم

(...) يا نفس إن قال الجهول الروح كالجسم تزول

وما يزول لا يعود

قولي له إن الزهور تمضي ولكنّ البذور

تبقى، وذا كنه الخلود⁽¹³⁰⁾

..E. CASSIRER, La philosophie des formes symboliques, op. cit, pp.125-126. (129)

(130) جبران خليل جبران، البدايع والطرائف، قصيدة: يا نفس، ضمن المجموعة الكاملة، ص. 598.

أدركنا أن قوله هذا صادر عن رؤية يكمن خلفها ذلك النموذج الأصلي المرتبط بالعود الأبدي وهو نموذج قد اعتمد في هذا الشاهد دورتين من دورات الزمن، يمكن اعتبارهما حلقتين كونيتين، دورة الليل ينتهي الى الفجر ودورة الموت والانبعاث، موت العارض الزائل وبقاء الجوهر الخالد ليعث الحياة من جديد، وما الحاحه على "دوام الفجر" من جهة وبقاء البنور "من جهة أخرى" سوى تعبير واضح عن رغبة الشاعر في قهر فعل الزمن والتغلب على الديمومة ومعانقة الخلود، ولا يخفى ما في ذلك من التماهي، تماهي الشاعر (وهو الكون الأصغر) بما قد لمس في الكون الأكبر من مظاهر التجدد ينفي العدم، كما لا يخفى علينا ما في تشبيهه العيش بالليل من إشارات واضحة إلى ما يرمز إليه الليل من تدهور وعماء، أليس الليل ابن العماء لدى الاغريق القدامي؟ بل إن الليل في بعض المعتقدات هو باعث النوم وصانع الموت والخوف والخداع، وكانت الآلهة تعتمد إلى إطالة الليل بما يتيح لها أن تفعل ما تريد، ولذلك كان الليل بظلمته رمز الخفاء وعنوان ما لا يمكن تبيّنه، تختلط فيه الكوابيس بالمخلوقات العجيبة المرعبة⁽¹³¹⁾ غير أنه علينا ألا نقف عند حد هذه الاعتبارات، إذ أننا لو قصرنا الليل على هذه الدلالات الرمزية دون غيرها لكان رتجا في معناه، ونهاية لا تقضي إلى شيء، وهو أمر يدفعنا إلى اعتبار ما لليل من دلالات رمزية أخرى تتصل بالاعداد لفجر جديد وبالتمهيد لابنباثاق النور يعمّ الكون فتغمره حياة جديدة تطهّرت من أدران الفساد والتدهور، وإذا بالنظام يحلّ محلّ الفوضى، والأمل محلّ اليأس وإذا بالدورة الكونية قد اكتملت بخلق جديد سيعقبه تدهور وفساد يفضيان إلى ظلمة فعماء يحملان في طياتهما فجرا جديدا ونورا وحياة، وما من شك في أن اعتماد هذا النموذج الأصلي في تصوّر الزمن وسيرورته وفعله، يسند سعي الشاعر إلى القضاء على ما يثيره الزمن في تعاقبه وديمومته من قلق وخوف، ويساعده على الاحساس بضرب من الظفر والانتصار على الموت والفناء، إذ لا معنى للفناء إذا كان كل ما يمضي يعود من جديد في صورة أكثر إشراقا وأعظم رونقا وبهاء، ولذلك استهوت هذه

J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, op. cit., p.p. 681-682. (131)

الصورة المندرجة عن تلك الدورة الكونية الصغرى عددا غير قليل من الشعراء الرومنطقيين كما استهوت أصحاب جبران، فكتبوا قصائد قامت على استعارة تمثيلية ترشيحية، وازنوا فيها الحياة بهذه الدورة التي تستغرق يوما وليلة فكانت الطفولة الصباح وكانت للكهولة المساء تغرب فيه شمس الحياة، وكانت الشيخوخة بمثابة الدجى المفضي لا شك إلى فجر جديد، ولو شئنا استعراض تلك النصوص جميعا لضاق المجال، ولكن يكفي أن نذكر تمثيلا - لا حصرا - نصين، أحدهما لرشيد أيوب، عنوانه: غروب شمس الحياة⁽¹³²⁾، والآخر لآيليا أبي ماضي وعنوانه : المساء⁽¹³³⁾.

ويكفي أن نتوقف عند عنواني النصين لننتبين انبناءهما على تلك الدورة الكونية الصغرى، دورة النهار والليل وما في فلكها من دلالات رمزية تعود بنا إلى نموذج العود الأبدي، فاستعارة الشمس للحياة واعتبار تلك الشمس مماثلة لشمس الكون في شروقها وغروبها وحركتها من الولادة والانبثاق إلى الغروب والموت دليل على أن الشاعر قد أقام حديثه على تشبيه التمثيل في هذا الباب، فجعل الحياة صورة من النهار يولد من الليل، ثم يسير إلى غاية، مسار الشمس إلى الغرب ولكن تلك الغاية - وإن كانت لا مرد لها - مفضية إلى بداية جديدة إثر فترة من الظلام، ثم إننا في غير حاجة إلى التذكير بالموازاة التي يقيمها الشاعر بين فترات حياة الانسان وساعات النهار والليل، إذ أننا نجد أنفسنا بازاء دلالات رمزية شائعة معروفة، وهي دلالات منحدره من رؤية ذات أساس أسطوري يتجلى في عدد من النماذج الأصلية التي يمكن ردها دون عسر إلى أسطورة العود الأبدي، ولم يعد اليوم خافيا على ذي علم ما بين الفجر والولادة

(132) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص.ص. 78 - 82.

(133) آيليا أبو ماضي، الديوان، ص.ص. 764 - 768، ويمكن أن نذكر في هذا السياق أيضا نصوصا أخرى لأبي ماضي مثل، من أنا (الديوان - ص.ص. 484 - 485) النعمة الخرساء (الديوان، ص.ص. 263 - 265)، كما يمكن ذكر بعض نصوص أخرى من شعر رشيد أيوب مثل، قصري (أغاني الدرويش ص.ص. 36 - 37) أو : روجي وخليني (المصدر نفسه، ص.ص. 73 - 74) أو الحنين إلى صنين (ص.ص. 83 - 85) ومن نصوص نسيب عريضة : تعالي صباحا (الأرواح الحائرة، ص.ص. 133 - 137) أو : مناجاة (ص.ص. 76 - 78) وغيرها.

من تماثل رمزي ولا ما بين الضحى وبلوغ الشمس سمت من جهة وإدراك الإنسان الأشد من جهة أخرى، من إشارة إلى اكتمال النمو، ولا ما بين العشية والوهن الذي يصيب الإنسان بتقدمه في السن من تعريض بوشك الاندحار والموت، فإذا استعمل الشاعر في عنوان النص صورة "غروب الشمس" وهو يتحدث عن حياته وقد تقدّمت به السن، فإن حديثه صادر فيما نفّر عن رؤية جعلت يدينها قهر فعل الزمن والانتصار على الديمومة من خلال العمل على رفض الزمن الخطي وتعاقبه وتعويضه بالزمن يتقدم عبر دوائر أوحقات، وهي دوائر تسهل عليه أن يتصور الزمن ذا عود على بدء، وإذا كان كذلك، كان فعل الخلق متكرراً وكانت نهاية الحلقة مؤذنة ببداية أخرى بعد فترة من الظلمة تخفف الأسى وتشدّ الحنين [كامل] :

غابت رسوم في مخيلتي	كانت تضيء كأنجم زهر
(...) قد كنت حتى الأمس مصطحبا	عزمي شعوري همّتي لّتي
(...) ما ضرّ نفسي والحياة مضت	فالي حياة غيرها تمضي
فالنفس من أخلاقها أبدا	إيدال ذاوي الغصن بالغصن ⁽¹³⁴⁾

لعلنا لا نبالغ إن قلنا إن الشاعر قد أقام توازياً كاملاً بين مضيّ سنوات حياته ومرور ساعات النهار وهو تواز ينطلق من مقتضيات النموذج الأصلي المشترك الدائر على العود الأبدى، ذلك أن تجدد الخلق وتكرّره لا يمكن أن ينشأ إلا بعد تدهور الخلق الأول، وهو تدهور مرده إلى فساد الأصل بفعل الديمومة وتعاقب الزمن، ونعني بفساد الأصل ما يصيب ألقه وإشراقه من بهت، وما يطرأ على حسنه الأصلي وبهائه الأول من اضطراب وتشويش يكثران صفوه، وقد عبّر رشيد أيوب عن ذلك بصور تدور على الوهن والضعف في البيت الثاني من الشاهد، وهو وهن جعل منه كائناً بلا عزم ولا شعور ولا همّة ولا لبّ على حد تعبيره، كما جعله كائناً غادره خياله فصار إلى ظلام، وصار ذاوي الغصن، فحق له -أو عليه- أن يمضي إلى حياة أخرى ليست آخرة، إذ أن هذا التجدد أوتكرّر الخلق ممّا دأبت عليه النفس "أبداً" كما قال في البيت الثالث،

(134) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، قصيدة : غروب شمس الحياة، ص.ص. 78 - 80.

حتى يلحق بآماله وقد سبقته بما ركب في نفسه من الحنين المتأجج إلى ما بعد غروب الشمس، فإذا به يرحل وقد نزع عنه رداء الخوف من الموت ولم ير في الرحيل سوى رحلة تأخذه إلى فجر الخلود ويقبل هو عليها إقباله على ما يعد بسعادة لا تنتهي [كامل] :

ولحقت آمالي فقد سبقت قدما غروب الشمس آمالي (135)

أليس في إقامة الموت على صورة أمل يلاحقه الشاعر دليل على أنه قد استطاع أن يحمل خياله على تصور أنه قد قهر الزمن، ذلك الإله الذي كان - في بعض الروايات الأسطورية - يفترس أبناءه. حتى لا يتمكنوا منه ومن مملكته، ويصيب المخلوقات بالبلى ويعمل على أن تغور بناييع الحياة حتى لا يظل في الوجود غيره (136)، ثم أليس في قلب المنية إلى أمنية إقامة في صلب أسطورة العود الأبدي وملامسة لجوهرها بتطلب الموت (وما يفضي إليه من حياة جديدة) للقضاء على ما أصاب وجوده من تدهور وفساد سيؤولان عما قريب إلى العماء يلف كيانه؟

أما أبو ماضي، فانه بنى قصيدته "المساء" (137) بناءً يختلف عن بناء أيوب قصيدة : "غروب شمس الحياة"، ذلك أنه قد غلب على قصيدة رشيد أيوب طابع ذاتي وجداني، يتجلى في إقامة نصه على ضمير المتكلم، فكان غير بعيد عن نصوص السيرة الذاتية يتناول فيها صاحبها خاطرة خامرت ذهنه أو انفعالا اختلج في نفسه، ولعلّه قصد إلى ذلك قصداً حتى يزد القارئ اقتناعاً بتلك الخاطرة التي قد تؤخذ مأخذاً درامياً يعمق الاحساس بها وإن لم تخل من بعض المباشرة المحايثة لما يرومه الشاعر من الإفضاء بذات نفسه دون مواربة، بينما عمد إيليا أبو ماضي إلى إقامة نصّه على ضرب من المساءلة، مساءلة امرأة كان ينظر إلى عينيها - "والعين باب النفس الشارع"

(135) المصدر نفسه، ص. 82.

(136) J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, op. cit., p.p. 326-327.

(137) أشرنا إلى أنها وردت بديوانه، ص.ص. 764 - 768.

على حدّ تعبير ابن حزم (138) - ويقرأ فيهما ما كان يرى من تردد بين الفكر والأحلام وقد أقبل المساء فكان قاذح تلك الهواجس التي اندفع الشاعر يتلمس الطريق إلى استكنائه أصلها : [مجزوء الكامل]

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين
والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين
لكنما عيناك باهتتان في الأفق البعيد

سلمى ... بماذا تفكرين

سلمى ... بماذا تحلمين⁽¹³⁹⁾

ما من شك في أنه يمكننا أن نعتبر هذا المقطع - للوهلة الأولى - إطاراً للحديث عن "المساء" خاصة أن الشاعر جعل في وهم القارئ كأنه يقصد إلى وصفه من خلال الابيات الثلاثة الأولى، وقدساقها في تركيب آسمي هو بالوصف والتقرير أعلق، وجعل منها مشهداً جامعاً يمكن أن يطوف فيه البصر منتقلاً بين السماء والبحر من جهة، وبين المكان الذي كان فيه مع المخاطبة، والأفق من جهة أخرى، غير أن إجمالة النظر في مكونات هذه الجمل يفضي بنا إلى تبين ثنائية واضحة، هي ثنائية النور والظلمة، أو ثنائية الشمس والسحب، وهي ثنائية تكتنف الصمت (صمت البحر) وغياب الانفعال (عيناك باهتتان) غياباً حمل الشاعر على السؤال وبداية التأويل، إذ أول غياب انفعالها على الفكر وما تبعته في النفس من هواجس أو من خوف (هو صدى لخوف السحب الراكضة في الفضاء) وما تخلّفه أيضاً من همّ وأسى (تجلّى في صفرة الشمس - لا إشراقها - وفي لفّ جبينها بعصابة) كما ذهب في تأويل ذلك على الحلم

(138) ابن حزم، طوق الحمامة في الألفة والآلاف، تحقيق الطاهر أحمد مكي، القاهرة، دار المعارف، ط. 2، 1977، (باب علامات الحب)، ص. 27.

(139) إيليا أبو ماضي الديوان، ص. 764.

(بماذا تحلمين) وما يفتح للنفس من آفاق رحبة ومن أغوار سحيقة تختزلها صورة البحر وقد غدا مثل الزاهد في حال من الخشوع يجعله في اتحاد مع القوة السرمدية الشاملة أوعلى أهية الحلول فيها، فإذا ما عدنا إلى تينك الثنائيتين، ثنائية الشمس والسحب (أوالنور والظلمة) وثنائية الحلم والفكر، وجدناهما على صلة وثيقة بما ضبطه الشاعر من إطار هو المساء، والمساء - إن أخذناه في ظاهر دلالاته- ألفيناه وقتاً بين وقتين، وحداً يفصل بين عالمين : هو نهاية النهار وبداية الليل وهو حدّ بين عالم النور وعالم الظلمة، إذ هو الحين الذي تميل فيه الشمس إلى الغرب - بما للغرب من دلالات رمزية عن عالم الموتى كما أشرنا إلى ذلك من خلال حديث كاسيرار⁽¹⁴⁰⁾ - وهو الوقت المؤذن بغيابها (والغياب موت كما هو معلوم) وانطفاء جذوتها ونورها (وهي صفراء في كلام الشاعر بسبب ذلك فيما نقدر) فمن الطبيعي والحالة تلك، أن تثير في نفس سلمي ما رأى الشاعر من فكر ومن هواجس مرّدها إلى الاحساس بما في غياب الشمس وانحار نورها من معانٍ تحيل على وشك الموت، ولكن تلك الساعة من اليوم تمثل بداية عالم جديد هو عالم الليل ودنياه وما يتوقع الانسان بعده وينتظر من اشراق فجر آخر يتجدد به الخلق بعد أن تدهور الخلق الأول، فخبأ نور الشمس واصفرّ وداهمته السحب، فغدا عالم الليل عالماً يبعث على الحلم والانتظار، انتظار أن تكتمل الدورة الكونية بالظلمة -كالعماء- تلف الكون حتى ينبثق من أحشائها عالم قد تطهر ممّا يشوب سلفه من أدران ومما آل إليه من فساد، ولعلّ في ذلك ما يفسّر بعض الدلالات الرمزية التي صارت ملابسة لليل، مثل اعتباره زمناً متقللاً بالوعود، يسفر عن ميلاد جديد، إذا ما عمّ الكون فجر جديد مبشر بولادة خلق جديد. وليس غرضنا من التوقف عند هذه الجزئيات أن نأتى على دلالات المساء الرمزية أوعلى دلالات الليل، فما ذلك في وسعنا، وقد أكدنا أن الرمز ممّا لا يحيط الكلام بجميع دلالاته وإن طال ولكن قصدنا من هذا التعليق الذي سقنا أن نؤكد كمون النموذج الأصلي الدائر على العود الابدي في بنية النص العميقة، يطفو حيناً فيتجلّى ويغوص حيناً آخر فيخفى: (ولكنه في جميع الحالات ممسك بمقاليد النص يفصح - وإن خفي- عن رؤية هو من مكوثاتها) [مجزوء للكامل]

(140) انظر الهامش رقم 129 من هذا الباب.

أرأيت أحلام الطفولة تختفي خلف التخوم؟
أم أبصرت عنذك أشباح الكهولة في الغيوم؟
أم خفت أن يأتي الدجى الجاني ولا تأتي النجوم؟⁽¹⁴¹⁾

لئن لم يحافظ أبو ماضي في هذا المقطع على الترتيب الذي اتبعه في المقطع الأول، فإن القارئ يهتدي ببسر إلى أن الشاعر قد اعتمد نظام الاستبدال (وهو من الطرق الشائعة في الكتابة الأدبية عموماً إذ يعتمد الكاتب أو الشاعر إلى استبدال بعض الألفاظ أو العبارات ببعض الألفاظ الأخرى، فتضطلع الثانية بكشف بعض المعنى المقصود في الأولى) فكانت "أحلام الطفولة تختفي خلف التخوم" معادلاً للشمس خلف السحب وكانت أشباح الكهولة (بما تثيره من خوف وقلق) معادلاً للسحب (أو الغيوم) تركض خوفاً، وكان الدجى كالبحر في اتساعه وعمقه وإغازه، وقام هذا المقطع -بسبب ذلك كله- بارشاد القارئ إلى ما أقامه الشاعر من تماثل بين ساعات النهار وفترات حياة الإنسان، وهو تماثل يسري في هذه القصيدة كلها، ويمسك بمقاليدها، ويفصح عن رؤية أساسها النموذج الأصلي الدائر على العود الأبدي وهي رؤية تسعف الشاعر وتجدّه حتى يتخلص من الخوف والقلق ويتغلب على ما يعرو نفسه حيناً بعد حين من أن يكون الفناء مصيره والعدم مآله [متقارب]

أنا قطرة لمعت في الضحى قليلاً على ضفة المشرع
سيأتي عليها المساء فتغدو كأن لم تترقرق ولم تلمع⁽¹⁴²⁾

إن صورة المساء يعقب الضحى أو صورة الكهولة تعقب الطفولة والشباب صورة لا يذكرها الشاعر لتقريب ما بين الولادة والموت، لا ولا لبيان أن الموت مصير محتوم نجري إليه كما يجري الزمن الخطي بين الضحى

(141) إيليا أبو ماضي، الديوان، ص. 764.

(142) المصدر نفسه، قصيدة : من أنا، ص. 484.

والمساء جزيانا لا رجعة فيه ولا مردّ له، وهي من ثم أيضاً، ليست صورة يقصد الشاعر من ورائها تذكير الإنسان بمصيره الذي هو الموت، حتى يعدّ نفسه له ويعدّها ليوم الحشر اعداداً يضمن به الخلاص وحسن المعاد، بل هي صورة من الصور التي تعيننا إلى التّصوّر الدائري للزمن كما أنها من الصور التي تطمئن النفس الحيرى وقد داهمها الليل فضاقت بظلمته واشربّت مطلعة إلى الفجر والنور [كامل]

يا ليل أين النور إنني تائه مر ينيثق أم ليس عندك نور (143)

وما التطلع إلى النور وانتظار انبلاج الصبح - فيما نقتر - سوى سعي لا يني إلى القضاء على ما بين الليل والصباح من تناقض ظاهر، وإلى تعطيل فعل الديمومة وما ينشأ عنها من موت وفناء - إذا توقفنا عند حدود اعتبار الزمن تتعاقب أحيائه ولا رجعة، وإلى إنكار ما يورثه ذلك من كآبة في النفس تنخرها وتغص سعادتها وتنسيها جوهرها - وهو مماثل لجوهر الكون أوهو صورة منه - ولذلك كانت دعوة أبي ماضي في آخر قصيدته "المساء" دعوة يلحّ فيها على ما بين حياة الإنسان وأطوار اليوم من تماه يحمل لا على الأسى بل على انتظار ميلاد جديد كامن في ما يبدو عتبة الظلام والموت [مجزوء للكامل]

قد كان وجهك في الضحى مثل الضحى منهلاً

فيه البشاشة والبهاء

ليكن كذلك في المساء (144)

لئن كان تعاقب الليل والنهار وانتهاء كل منهما إلى الآخر صورة معبرة عن العود الأبدي وكان تداولهما يمثل دورة كونية صغرى وجدنا صداها وأثرها في شعر جماعة الرابطة القلمية كما رأينا، فأنها لم تكن الصورة الوحيدة ولا كانت الحلقة الفذة ذلك أن نعيمة وأصحابه قد اعتمدوا في تصويرهم لهذا النموذج الأصلي، نموذج العود الأبدي، حلقة ثانية أرحب من الأولى في الزمان

(143) المصدر ذاته، قصيدة : النعمة الخرساء، ص. 365.

(144) المصدر السابق، قصيدة : المساء، ص. 768.

مدى، وإن كانت تماثلها حركة وتجري مجراها في جعل الانسان يتصور انعتاقا من خطية الزمن المتعاقب بلا هودة ولا رجعة، ليعتق تصورا أساسه الدوران، تقضي فيه النهاية إلى بداية تتطلق منها دورة جديدة، وهذه الحلقة الكونية الثانية يمثلها تعاقب الفصول وما ينجم عن ذلك التعاقب من آثار تبدو في الطبيعة، وهي حلقة، تمتد من "البذرة إلى البذرة أو من الزهرة إلى الزهرة" كما يقول جيلبار دوران⁽¹⁴⁵⁾ فتكون بداية الحلقة فصل الخريف، وفيه "تدفن" البذور في الأرض انتظاراً لإنتاشها وطلعها وإثمارها لتعود بذرة إثر الدورة، أو تكون بدايتها فصل الربيع، زمن إزهار الشجر استعداداً لانعقاد الثمرة ثم نضجها في مسار يفضي إلى فترة من الهمود تتفتح على ميلاد جديد، ومهما كانت البداية والنهاية، فإن هذه الرؤية المعتمدة مبدأ العود الأبدي "رؤية تروم الشمول لا التقصيل، وتقصّد إلى الجمع بين المتناقضات وصورها من خلال أساطير الموت والانبعاث، أو من خلال النموذج الأصلي المعبر عن ذلك، فلا غرابة في أن نرى رمزية هذه الحلقة الكونية القائمة على ما يطرأ على النبات من تبدل وتغير مترددة، منتشرة لدى عدد غير قليل من الشعراء كلما جنحوا إلى "التأمل في الديمومة والشيوخوخة، كما نرى ذلك لدى (...) هوراس [65 ق.م. Horace] أو لامارتين [Lamartine. 1869-1790] وغيرهما ممن تغنوا بالخريف"⁽¹⁴⁶⁾.

وقد كان للخريف شأن كذلك في شعر جماعة الرابطة القلمية، فأداروا عليه عددا من قصائدهم، بل إن ندره حداد اختار لديوانه عنوان : "أوراق الخريف" وافتتحه بثلاث قصائد تغنى فيها بالخريف⁽¹⁴⁷⁾، وإن لم تخل بعض قصائده الأخرى في ديوانه من إشارات إلى العود الأبدي وإلى تجدد الحياة في الطبيعة بتعاقب الفصول كما نجد ذلك في قصيدته: "يا نفس" [مجزوء الكامل] :

يا زهرة لعبت بها أيدي الزمان القاسيه
ما أنت وحدك يا جميلة بعد عزك ذلويه

G. Durand, Les structures anthrologiques de l'imaginaire op. cit. p.340. (145)

(146) المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.

(147) هي على التوالي : الورقة الأخيرة (ص.ص. 19 - 20) الخريف (ص.ص. 21 - 22) أغنية الخريف (23 - 24) من ديوانه أوراق الخريف.

إنني غبطتك بالذبول كما غبطتك زاهية
(...) فسترجعين وإن ذبلت مع الطبيعة ناسية⁽¹⁴⁸⁾

وقد استشهد وليم كاتسفليس بهذه الأبيات في المقدمة التي وضعها لديوان أوراق الخريف وكان مدركاً أن هذه الأبيات وما جاء من صنفها تعتبر عن تلك الرؤية التي اتخذت العود الأبدي نموذجاً أصلياً ومطوية لصياغة صور تتصل بما كان يعتل في نفوس أقرانه من الرابطة القلمية من رغبة في التعالي على الزمن وفعله، ونفي الديمومة والفناء وتصوّر الحياة يحكمها تجدد لا ينقطع، فكتب يقول : "[هذه] فكرة فلسفية جميلة، فالزهور وأوراق الخريف تذبل وتتساقط ولكن الربيع يبعثها حياة من رموسها، أما الإنسان، فهل من ربيع يبعثه بعد ذبول الحياة فيه؟"⁽¹⁴⁹⁾ فما سؤال وليم كاتسفليس هذا إلا دليل آخر على أن قضية الزمن وفعله في الإنسان قضية قد كانت تشغل نفوس الرابطين جميعاً وأنها كانت من القضايا التي دفعتهم دفعا إلى الغوص في الأسطوري ونماذجه الأصلية عساهم يجدون فيه ما يطمئن خواطرهم الحيرى ويشفي بلبال نفوسهم، خاصة أن تلك النماذج الأصلية مما يدعم ما ذهبوا إليه من سعي إلى التماهي بالطبيعة وبعناصرها وبالأطوار التي تتعاقب عليها ولا تفنيها وإن دخلت بها في فترة من الهمود والجمود كذلك التي طرأت على "النهر المتجمد" حتى رأى فيه ميخائيل نعيمة تجسيدا للموت بمختلف عناصره وطقوسه [مجزوء الكامل]

ما هذه الأكفان أم هذي قيود من جليد؟
(...) ها حولك الصفصاف لا ورق عليه ولا جمال
يجثو كئيبا (...)

والحور يندب فوق رأسك نائرا أغصانه
(...) تلتيه لسرب من الغرين تتعق في الفضاء
فكأنها ترثي شبايا من حياتك قد مضى
وكانها بنعيها عند الصباح وفي المساء
جوق يشيع جسمك الصافي إلى دار البقاء⁽¹⁵⁰⁾

(148) المصدر نفسه، ص. 94 - 95.

(149) المصدر نفسه، ص. 13.

(150) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، قصيدة النهر المتجمد، ص. 11.

لعله لا يكفي أن نقول إن نعيمة قد أقام نصّه على التشخيص، وجعل النهر مخاطباً فتحدّث إليه، ذلك أن ما يكمن وراء التشخيص - فيما نعتقد - هو تماهي الشاعر بالنهر، وهو أمر عاديّ لدى الرومنطقيين ينطلقون فيه من اعتبار الإنسان كائنًا مثل سائر كائنات الطبيعة (وان كان أرقاها) يصيبه ما يصيبها ويعرّوه ما يعرّوها، ويجري - من ثم - إلى الغاية التي تجري إليها، ورغم أن نعيمة قد أنهى نصّه بضرب من المبادعة بين قلبه الذي "غدا غريبا بين قوم كان قبلا منهم" أو "غدا جماذا لا يحن ولا يميل إلى أحد" وبين النهر الذي "سينشط من عقاله" فإن بنية النصّ العميقة تكشف رؤية الشاعر واستادها إلى العود الأبدي، بل لعلها تكشف رغبة الشاعر الخفية في أن يكون مثل ذلك النهر، يأتي عليه الشتاء وبرده فيتجمّد ويكتسي بما يشبه الكفن نتيجة ذلك الموت، فإذا جاء الربيع اتبعث وهبّ من سباته ودبت فيه الحياة قويّة جارفة (وليس من التحدّل إن نظرنا في عدد الأبيات التي تناول فيها الحديث عن الموت فإذا هي عشرة أبيات، بينما بلغ عدد الأبيات التي تحدث فيها عن الاتبعث اثني عشر بيتا) [مجزوء الكامل] :

لكن سينصرف الشتاء وتعود أيام الربيع
فتفكّ جسمك من عقل مكنته يد الصقيع
وتكرّر موجتك النقية حرة نحو البحار
حبلى بأسرار الدجى ثملى بأنوار النهار⁽¹⁵¹⁾

يحسن بنا أن نتوقف عند هذه الأبيات لما تزخر به ألفاظها من دلالات لا تخفى أهميتها فيما نحن فيه، فاستعمال الشاعر لفظتي الانصراف والعودة يكشف ما قد ذكرنا من قيام بنية النصّ العميقة على العود الأبدي وعلى اعتبار مسار الزمن مسارا دائريا، وهو مسار يكسر المسار الخطي ويجعل الزمن قابلا للرجعة، والرجعة مطمئنة، تنزع عن النفس ما تحسّ به من قلق يعصف بها أمام الموت، ومن خوف يفرعها من الفناء وتدخل الخلق في طور جديد كخلقه الأول نقياً ناصعا لا تشوبه شائبة ولا يعكّر صفوه تردّ ولا تدهور، وقد وصف

(151) المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.

نعيمة الموجة - بعد انبعائها - بالنقاء والحرية، شأنها في ذلك شأن الخلق الأول، وأسند إليها فعل "تكرر"، وهو علامة على القوة والعزم مما يرافق الشبيبة وجعلها إثر ذلك في وضع من يتهيأ لدورة كونية جديدة طرفاها -في الظاهر- الليل والنهار، ولكنهما إشارة إلى الموت والحياة، بما يزخر به الموت من أسرار وما يفتحه من مستغلق العوالم أوبما يزحم به الليل من مخلوقات عجيبة تأخذنا إلى تخوم الحلم والرؤيا وبما يبعثه نور الحياة (أنوار النهار) المتجددة من نشوة، وقد اندحر الفناء وتعطل فعل الديمومة، وإذا بلوحة الموت التي أشرنا إليها وذكرنا بعضها من أبياتها تعوضها لوحة الحياة وقد انبعثت جنلى، وهي لوحة تكرر فيها فعل العودة أربع مرات (وتعود تبسم، وتعود تسبح، ويعود يشمخ أنفه، وتعود للصفصاف) وانتهت بالغناء، بدل ما كان يتردد في أرجاء اللوحة الأولى من نعيق الغربان وما يثير من الوحشة والحزن والأسى، وما يُشعر به من البين والفراق والموت [مجزوء الكامل] :

وتعود للصفصاف بعد الشيب أيام الشباب

فيغرد الحسون فوق غصونه بدل الغراب⁽¹⁵²⁾

وليس نص نعيمة هذا - ونعني النهر المتجمد - النص الوحيد الذي جعل الشاعر العود الأبدي دعامة، بل إن النظر في "همس الجفون" يفضي بنا إلى استنتاج أن هذا النموذج الأصلي قد كان من الأسس التي بنيت عليها الصورة في شعر نعيمة وكان من المراجع المهمة التي يمكن إرجاع صوره إليها، كما يفضي بنا إلى استنتاج أن العود الأبدي قد كان من مكونات رؤية نعيمة الفكرية مثلما كان ذا شأن في رؤية صاحبه من شعراء الرابطة القلمية، ويكفي أن نشير - تمثيلا - إلى قصيدة نعيمة : "أوراق الخريف"⁽¹⁵³⁾ أو إلى قصيدتي رشيد أيوب

(152) المصدر نفسه، ص.ص. 12.

(153) المصدر نفسه، ص.ص. 47-49.

وندره حداد، وهما بعنوان، الربيع⁽¹⁵⁴⁾، أو إلى قصيدة نسيب عريضة، بعنوان: النعامي⁽¹⁵⁵⁾ لتأكيد ما ذهبنا إليه.

أما قصيدة أوراق الخريف "فقد انطلق فيها الشاعر انطلاقاً طريفاً، لم يعتبر فيه الخريف وتساقط أوراق الشجر علامة على احتضار الطبيعة المؤذن بموتها ولا اعتبره إشارة إلى ما قد يكون في نفسه من حزن وأسى، لا ولا رأى فيها عنوان الكآبة، بل رأى في ذلك بشارة تبعث في النفس سروراً وتفاؤلاً وانتظاراً لميلاد جديد يتحقق به الخلود ويقهر به فعل الزمن وكأنه بذلك لم يتوقف عند الظاهرة ذاتها وإنما عند ما ستفضي إليه، فاخترل الزمن ولم يعر الديمومة كبير أهمية : [مجزوء الرجز]

تَنَاقُري تَنَاقُري يا بهجة النظر
يا مرقص الشمس ويا أرجوحة القمر
يا أرغن الليل ويا قيثارة السحر⁽¹⁵⁶⁾

فالنظر في هذه الابيات لا يملك إلا أن يلاحظ ما فيها من تردد الألفاظ الدالة على الفرح، فأوراق الخريف بهجة للناظرين، ولعلها بهجة تفيض من النفس فتعم ما حولها من العناصر، فإذا الشمس في مرقص والقمر في أرجوحة وإذا ليل أرغن والسحر قيثارة، ولكن ما يلفت النظر حقاً إنما هو إقامة الشاعر لمختلف هذه الصور على عناصر يجمع بينها العود على بدء والرجوع المنتظم انتظاماً لا كسر لنسقه، فالشمس والقمر والليل والسحر تجتمع كلها على تلك الخصيصة، ويمثل كل عنصر منها دورة كونية يمكن اعتمادها عند الحديث عن العود الأبدي، أو عند الحديث عن الموت والانبعاث، وهو حديث غير غريب - عند التحقيق - عن رغبة خفية تخامر الشاعر، في القضاء على المتناقضات وصهر الأضداد حتى يستطيع - في خضم ذلك - أن يقضي على الثنائية الضدية

(154) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص.ص. 58 - 64، ندره حداد، أوراق الخريف، ص.ص. 133 - 134.

(155) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص.ص. 53 - 58.

(156) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص. 47.

الكبرى، ثنائية الحياة والموت، ولعلّ هذا السياق هو ما يفسّر حشد تلك العناصر الدائرة على معنى العود الدائم في أبيات نعيمة التي ذكرنا، إذ أن "تكرّر الزمن وعودته أو الاعتقاد من فعله الخطي قد أضحي ممكنا بفضل الجمع بين المتناقضات وصهرها، وهذه هي الصورة الأسطورية الجامعة التي يتأسس عليها التفاوض الرومنطقي" (157) وليس هذا التفاوض الرومنطقي الذي تحدث عنه جيلبار دوران - في تصوّرنا - إلاّ ذلك المسلك الذي اتبعه جل الرومنطقيين عند انطلاقهم من رؤية شاملة للطبيعة لا تقبل تجزئة ولا تتعلق بالاعراض، وما الديمومة سوى عرض مفسد لتصور الزمن على أنه قوة سرمدية كالطبيعة، يطرأ عليه ما يطرأ عليها، فيتجدد كما تتجدّد، ويبدو تجدده في عناصرها أو تشير تلك العناصر إلى تجدده، فإذا بلغنا هذه المرحلة أدركنا أن عدداً غير قليل من الرموز والنماذج الأصلية على صلة بما استقرّ في نفس الإنسان من هاجس الديمومة والموت وكيفية الخلاص من فعلهما بمقارعة الفناء وتحقيق الخلود، ومن ثم كان اللجوء إلى صور تنبني على ما رأى الإنسان أنه يمثل دورة كونية، كالليل والنهار أو القمر أو الفصول أو السنين إلى غير ذلك.

فإذا عدنا إلى القمر وجدنا أن له من الدلالات الرمزية ما يبرّر بناء نعيمة صورة أوراق الخريف، فالقمر، عند جيلبار دوران مثلاً، هو "أول ميت ينبعث" والقمر مقياس الزمن كما هو وعد صريح بالعود الأبدي في الوقت ذاته، ويبيّن تاريخ الأديان الدور العظيم الذي يضطلع به القمر في بناء الأساطير الدورية، فأسطورة الطوفان وأسطورة التجدد، وأساطير الميلاد والنشأة، وأساطير تردي البشرية وتدهورها تستوحي دوماً أطوار القمر (158) بيد أن هذا البعد ليس الوحيد في رمزية القمر (وقد قلنا من قبل إنه يصعب الاتيان على جميع الدلالات التي يخفيها رمز من الرموز)، ذلك أن القمر بأطواره، إلى جانب جمعه بين الموت والانبعاث، يجمع أيضاً بين النور والظلمة جمعا مخصوصا، إذ هو جمع يسير دوماً نحو النور وإن تراجع وشحب نوره حتى

G. Durand, Les structures anthrologiques de l'imaginaire op. cit. p.337. (157)

(158) المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.

يبتلعه الظلام، فانه يحمل أبداً وعداً بنور ينبثق عما قريب، وهو لذلك عنوان التفاؤل الذي سيأتي لا محالة على تلك الظلمة فيقهرها، وفي ذلك بعض التفسير -فيما نرى- لاتصال صورة الخريف في هذه الأبيات بالقمر، بل إننا إذا ما أخذنا -هنا أيضاً- بما قاله دوران من أن "الفكرة الأساسية أو الفلسفة التي يمكن استخلاصها من كل المعاني المتصلة بالقمر إنما هي رؤية موقّعة للكون"⁽¹⁵⁹⁾، كانت هذه الرؤية الكامنة في أغوار اللاوعي السحيقة هي التي جعلت "القمر" لدى نعيمة متصلاً بالأرجوحة، والأرجوحة كالقمر في جيبته وذهابه، كما هي شبيهة به أيضاً في توقيع الحركة وقد ذكر بعض الدارسين أن الأرجوحة ترمز إلى الخصب وتجدد الحياة من جهة وترمز أيضاً إلى الحركة الصاعدة نحو السماء التماساً للانسجام وتطلباً للغفران من جهة ثانية،⁽¹⁶⁰⁾ ولسنا نعني بهذا -طبعاً- أن نعيمة كان على وعي بهذه الدلالات، أو أنه قصدها، بل لا يعني ذلك كله، لأن هذه النماذج الأصلية وما يتصل بها من أبعاد رمزية إنما تفعل فعلها في الإنسان بسبب أنها ترسبت في اللاوعي الجمعي فصارت جزءاً منه كما غدا الحديث عن الخريف حديثاً متعلقاً بما يشير إليه الخريف أو يثيره من رموز، ومعنى هذا أن الخريف بما هو مدلول يغدو في مثل هذا النص دالاً مداليه غير المداليل الأولى التي اعتادها الناس (تعيين فصل من فصول السنة) وإن لم تتقطع صلة المداليل الثواني تمام الانقطاع بالمداليل الأولى، بل لعنا لا نبعد في التأويل إن قلنا إن المداليل الأولى هي التي ولدت المداليل الرمزية في السياق الذي نحن فيه، فاذا الخريف - بما هو فصل من فصول السنة- يعود كل سنة في وقت معلوم بعد فصل الصيف وقبل فصل الشتاء -قد أضحي مطية للتعبير عن العود الأبدي وعن معنى دوران الزمن (بذل خطيته) وعن معنى التوقيع (إذ أن هذا الفصل يحتفظ بموضع لا يتغير من السنة فيسهم في إضفاء إيقاع على الزمن)، كما أضحي مطية للتعبير عما يصيب "الخلق الأول" من تدهور وفساد لا يصلحهما إلا دخول في فترة من "العماه" تقضي إلى حياة جديدة، ولذلك نرى

(159) المرجع نفسه، ص. 338.

J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, op. cit., voir article : p.p. (160

نعيمة يتردد حديثه بين تمجيد ماض يبعث في النفس حنيناً (لأشراقه) وأسى (لترديه) والتغني بمستقبل ينتظر يعيد إلى الحياة رونقها وبهاءها، ويعود فيه إلى الحياة جوهرها: [مجزوء الرجز]

تعانقي وعانقي	أشباح ما مضى
وزودي أنظارك	من طلعة الفضا
(...) سيدي بقلب خلق	في موكب القضا
(...) فلا تخفي ما جرى	ولا تلومي القدرا
من قد أضاع جوهرها	يلقاه في اللحد
عودي إلى حضن الثرى	(161)

إن هذه الأبيات واضحة الدلالة على سعي نعيمة إلى تعطيل فعل الزمن الخطي المفضي إلى الموت والفناء من خلال تصويره حركة أوراق الخريف متساقطة، وقد فقدت جوهر الحياة بمرور الزمن، ولن تتمكن من أن تلقى ذلك ثانية إلا في اللحد، أي في حضن الأرض، فينقلب تساقط أوراق الخريف دلالة، لا على احتمال فعل الديمومة والانتهاى إلى البلى، بل على استعدادها للدخول في دورة جديدة بعد عودتها إلى حضن الثرى لتبتثق منه حياة جديدة متجددة، تتبعث مع استعادة الطبيعة حياتها، أي في سياق عنصر آخر من العناصر المعبرة عن العود الأبدي، ونقصد فصل الربيع.

ولسنا في حاجة في هذا السياق إلى التذكير بأن هذه النصوص وأمثالها قد بنيت على ضرب من الاستعارة التمثيلية الترشيفية، أوعلى نوع من الرمز المركب، ذلك أن الحديث عن أوراق الخريف أو عن الربيع حديث يقصد الشاعر من خلاله الخوض في منزلة الانسان من الوجود وموقفه من الزمن وفعله ورفضه لبعض ما استتب من رؤى لا سبيل إلى مناهضتها إلا بالخيال والرؤيا على مطية النماذج الأصلية وما يسري فيها من رموز.

(161) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص.ص. 48-49.

ولعل قصيدة رشيد أيوب عن "الربيع" ⁽¹⁶²⁾ لا تخرج عن هذا النسق من التقدير، ذلك أن هذا الفصل مماثل لفصل الخريف من جهة تدرجه في وقت معلوم ومن جهة توقيعه حياة الانسان والكون من حوله، ومن ثم من حيث حمل الانسان على أن يرى فيه دليلا على دوران الزمن ورجعته، فيطمئن بعض الاطمئنان وينزع عنه بعض الخوف من الموت أوبعض القلق أمام تعاقب الزمن بلا عودة، بل إن ما قد يحمل على التغمي بالربيع ما رأى الانسان فيه، منذ عهود سحيقة، من انبعاث الطبيعة وعودة الحياة إليها بعد فصل الشتاء، وهو فصل كثيرا ما رأى فيه الانسان فصل الظلمة والظلام والعماء، تتعري الأشجار فيه من أوراقها ويتوقف النسغ عن السريان أوتتوقف الحياة وتتعطّل، فرأى الانسان - لكل ذلك - ما يبعثه على التماهي بالطبيعة من حوله وهو أمر قديم معروف، انبنى على ما أشرنا إليه من إقامة تماثل بين الكون الأكبر والكون الأصغر، ومرور كل منهما بأطوار تشبه الأطوار التي يمر بها الآخر، وخضوعهما جميعا للناموس ذاته وإن اختلفت بعض تجلياته وقد ذكر كاسيرار أن الانسان "يرجع نموّ النبتة كما يرجع نشأة الانسان ونموه أيضا، إلى القوة الحيوية ذاتها. ⁽¹⁶³⁾ وقد أخذ علماء الطبيعة الألمان بهذا المبدأ، وانتقل منهم - وقد كانوا مهّدين للحركة الرومنطيقية - إلى الرومنطيقين فتردد في كتاباتهم، وكان لديهم وسيلة للتعبير عما كانوا يرومون من كسر طوق الزمن ونفى الديمومة المفضية إلى فناء لا مردّ له ولا رجعة بعده، وقد ذكر جيلبار دوران أن "الرمزية النباتية تسري فتصيب عدواها كل تفكير ونظر في الديمومة والشيخوخة" ⁽¹⁶⁴⁾، ومن ثم كان الربيع باعث الأمل في النفس بالحياة المتجددة، ولذلك كان الشوق إلى الربيع شوقا إلى قهر الموت ونفى العدم وكانت الغبطة بلفائه غبطة بالانبعاث أوباليقظة بعد النوم، والنور بعد الظلام [رمل مشطور]

مرحبا ذنبا اشتياقا يا ربيع

يا خفيف الروح اهلا مرحبا

(162) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص.ص. 58 - 64.

E. CASSIRER, La philosophie des formes symboliques, op. cit, p.224. (163)

G. Durand, Les structures anthrologiques de l'imaginaire op. cit. p. (164)

كلما ضاء محيّاك البديع
هبت الأرض نباهي الكوكبا⁽¹⁶⁵⁾

ولئن بدا من باب الكلام المكرور أن نتوقف عند بيان رمزية الربيع ودلالاته المتصلة بعودة الطبيعة إلى سالف حياتها بعد "موت" لفظها في السكينة طوال فصل الشتاء، فإن ما يدفعنا إلى ذلك هو -أساسا- بيان دخول مثل هذه الدلالات الرمزية في الشعر العربي واختصاص نصوص كاملة بها لما في ذلك من تعبير عما يخالج نفس الشاعر من رغبة في معانقة الخلود وتصور سيرورة دائرية للزمن، وهي رغبة لا تجعل من الربيع ظاهرة من ظواهر الطبيعة فحسب، وإنما تجعل منه دليلا على تجدد الحياة في الكون وانبعاثها، وتجعل منه -تبعاً لذلك- دليلا على تجدد حياة الإنسان أيضا وانبعاثها، فإذا ما سرت "ريح النعامي" معلنة قدومه لم يملك الشاعر من التعبير عن نشوته، وكأنه ميت قد بعث يوم نشر فغاز بالجنة [منسرح]

قد ساورتني ريح النعامي فأسكرتني بنون خمر
(...) وقبلتني فأنعشتني وعانقتني عناق جهر
مست فوادي فكنت أنسى شهور تلج مرت وقر
وبشرتني بأن روضي سيكتسى عريه بزه
(...) طل شتتي وطل صبري وها ربيعي أتى بنصر⁽¹⁶⁶⁾

لكأن كل ربيع يحلّ بالكون فيبعث فيه الحياة، وعدّ للإنسان بالحياة المتجددة وبيّنة لبصره وبصيرته معاً على أن ما يبدو من فعل الزمن ليس سوى غشاء يغلف الحقيقة فيحجبها إلى حين، كما يحجب تلج الشتاء صدر الأرض،

165) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص. 58.
166) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص.ص. 53 - 54.

فاذا ما أشرقت شمس أيار - شاعر الشهور على حد تعبير أبي ماضي (167) -
 عبقت الأرض بالاريج وصار الكون إلى "مهرجان من اللذات والحبور"
 واستيقظت الأماني التي غفت زمن الصقيع وانعق الإنسان من إسار الاحساس
 بالموت وقد دبّت في عروقه دماء جديدة هي دماء الشباب، فلم يتوان في
 تصوير ما داخله من الغبطة في ضرب من النشيد لعله لا يختلف عن التسبيح
 والتهليل بما قد نال نفسه من الحبور [خفيف مشطور]

خلق القلب طائرا مستهما
 وأنجلي الكون سافرا واستقاما
 فهلموا إلى الربى يا ندامى
 لا تقولوا على الصبى يا سلاما (168)

بل إن نسيب عريضة قد ذهب إلى حدّ اعتبار الأرض، وهي في انتظار
 نور الربيع ودفئه، امرأة برّح بها الشوق إلى لقاء حبيبها، فهي على احزّ من
 الجمر ترجو الوصال يردّ إليها الروح، فتهب من موتها - نومها، وهي صورة
 لا شك في أنها على صلة بعدد من أساطير الموت والانبعاث كما هي على
 صلة بعدد من الخرافات التي تموت فيها الأميرة وجداً فلا يرجعها إلى الحياة إلاّ

(167) إيليا أبو ماضي : الديوان، قصيدة : شاعر الشهور، ص.ص. 369 - 370، وهي قصيدة
 يتغنى فيها - هو أيضا - بالربيع، ويخاطب فيها شهر أيار (ماي) بقوله [مخلع البسيط]

أيار يا شاعر الشهور وبسمة الحب في الدهور
 (...) لقد كسوت الثرى لباسا أجمل عندي من الحرير
 (...) تشكو إليك الشتاء نفسي وما جناه من الشرور
 (...) لقد تولى الشتاء عنا فصقني يا منى وطيري

(168) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، قصيدة : النعامي، ص.ص. 54 - 55.

الأمير الذي زارها في بعض أحلامها، فاذا رجعت إليها الحياة عمت الفرحة
الكون من حولها : [مجثث] :

رأيت قد الجمال	على المروج تمتد
يبغي نعيم الوصال	من نور شمس توقد
جسم الجمال تعزى	على بساط الربيع
(...) الأرض تفرّ شوقاً	إلى اللقا والعناق
(...) مدّ الشعاع إليها	منه أكف الحبيب
ونال من شفيتها	قبلات ريّ وطيب
واستغرقا في حبور	على سرير الفضاء
فتى هناء ونور	يضمّ بنت الشقاء ⁽¹⁶⁹⁾

ما كنا لنسوق هذا الشاهد على هذا الطول لو لم يكن غرضنا بيان ما
تزخر به الصورة الجامعة التي بنى عليها نسيب عريضة هذا القسم من
قصيدة : "النعمى"، وهي صورة يمكن تأويلها على منهج علم التحليل النفساني
وتبين ما فيها من إشارات صريحة تجعل علاقة الشمس بالأرض علاقة ذكر
بأنثى (فالارض - الانثى - قد افترت، فامتد إليها الشعاع واستغرقا في حبور
على سرير الفضاء) ولكن تجاوز هذا المستوى من التحليل يعيدنا إلى ما نحن
بصدده من تنزيل هذه الصورة في سياق أعم، هو سياق الموت والانبعاث
أوسياق العود الأبدي، وهو سياق الخلق المتكرّر نتيجة ما يشبه "الجماع" متمثلاً
في اتحاد الأرض بشعاع الشمس وهو اتحاد يساعد الانسان على تصوّر تجدد
الحياة نتيجة ذلك، فكلما تكرّر هذا الاتحاد بين "شعاع الشمس" والأرض المشوقة
إلى العناق، نشأ خلق جديد، وانبعثت الحياة بعد الموت الذي شهدته في فصل
الشتاء، بيد أن تجدد الحياة يعني أيضاً رفض الموت ورفض التديمومة والسعي
إلى نفي فعل الزمن، وقد ألح ميرسيا إلياد على ما في النماذج الأصلية المتصلة

(169) المصدر نفسه، ص.ص. 57 - 58.

بالعود الأبدي من رغبة جموح لدى الانسان تنفعه إلى إنكار الديمومة في احساسه المادي بها، ومهما كانت تلك النماذج الأصلية، فانها تحوي دوماً، في بنيتها أوفي دلالتها عنصراً يدلّ على الانبعاث، يتمثل في اعادة حدث أصلي، هو في الغالب قصة الخلق الأول»⁽¹⁷⁰⁾.

ولا نرى حديثنا عن صورة العود الأبدي في شعر جماعة الرابطة القلمية مكتملاً إن نحن أغفلنا الحديث عن دورة زمنية أرحب من الاثنيتين السابقتين، ونعني تجلّي تلك الصورة في حلقة كونية ثالثة كان لها -هي أيضاً- أثر في خيال الانسان عبر العصور، وفي معتقداته، فتجلّت في أساطيره وترسبت في النماذج الأصلية المتصلة بها، ونعني الحديث عن السنة لا من حيث هي تجسيم لتعاقب الزمن، وإنما من حيث هي إشارة إلى نشأة جديدة وبعث خلق جديد سيصيبه الفساد ويتدهور حتى يبلغ درجة من الظلمة والعماء تستدعي خلقاً جديداً، وهكذا دواليك، ومن حيث هي وسيلة اتخذها الانسان للتعبير عن شوقه إلى معانقة الخلود بنفي الديمومة حتى يتمكن من أن تكون له المنزلة التي يرى نفسه حقيقاً بها من الكون.

فالحديث عن الزمن باعتباره حلقات من الخلق المتجدّد ملابس للتصور الدائري للزمن، وهو متصل بمعتقدات الانسان البعيدة، نجد أثره في أساطير تدور جميعها على "العود الأبدي" وقد انتقل - من ثم - إلى عدد من النماذج الأصلية التي غدت تعبّر عمّا في نفس الانسان من الرغبة في التخلّص من سطوة الزمن الخطي المتعاقبة أحايينه تعاقباً لارجعة له، وفي التخلّص من ربة "التاريخ" بما هو ذكر أو تذكير بأحداث مضت وانقضت ولا يمكن استعادتها، ولا يمكن التماهي بها وإدراك معناها الحق.

ولعلّ في ذلك ما يفسّر لجوء الانسان إلى هذه الرؤية الدائرية، وقد رآها متجسّمة في عناصر الكون من حوله، رآها في البذرة تغوص في الأرض (فتلامس تخوم الظلمة كالعماء يسبق التكوين) فتنبش وتنبت وتؤتي أكلها ثم

Mireca Eliade, Le mythe de l'Eternel Retour, Paris, Gallimard 1969 p.104. (170)

تنوي وتصفر (أي يداخلها التدهور ويلحقها الفساد) فتعود إلى الأرض لتجند الدورة، ورآها في القمر يولد من جوف الدجى فينمو فاذا هو بدر ثم يترجع (وتراجعه إلى هلال يؤول على تدهوره وفساده) حتى يندثر في الظلام/العماء لينكون في أحشائه نكوتا جديدا، ورآها في الفصول تتعاقب وتعود فتوقع حياته توقيعا. فسعى إلى ادراك القانون المتحكم في تلك العودة وإلى الوقوف على سرّها، وأقام ما نسميه بالتقويم السنوي، فكان فيه دليل آخر على تصوّر الزمن تصوّرًا يعتمد العود الأبدي، ودأب "يحتفل" بميلاد كلّ سنة احتفالا يبين - من خلال بعض الطقوس - إيمانه بأنه يدخل حلقة كونية جديدة، أودورة تشهد خلقا جديدا متجددا للكون⁽¹⁷¹⁾، وقد ذهب جيلبار دوران إلى أن السنة الجديدة "تمثل النقطة الدقيقة التي يسيطر فيها الخيال على ما يداخل الزمن من جريان بأقامته صورة تتصل بالمكان"⁽¹⁷²⁾، وهو مكان دائري قد يبدو في لوحة الساعة مثلا، وقد يبدو في تصور الزمن كتابا يمكن أن يقرأه الانسان بقلب أوراقه فاذا انتهى إلى الورقة الأخيرة أمكنه أن "يعود" إلى الأولى وهكذا دواليك، وهو تصوّر - في جميع الحالات يحكمه إيقاع معلوم، ويمثل مبدأ مهما يستطيع الانسان اعتماده في التماهي بالكون من حوله، لأن ما يهمنا في هذا الباب ليست الديمومة في امتدادها واستطالتها أوفي سرعتها وقصر مداها، وإنما ما يكمن في ذلك للتصوّر من قدرة على تحديد الفترات الزمنية وتحديد عودتها بما يؤدي إلى انبعاث دوري للزمن وإلى انبعاث خلق جديد، يلغي المسار الخطي المحتوم الذي يقود الانسان إلى الفناء.

(171) تحث ميرسيا إلياد عن عدد من هذه الطقوس ويّين رمزيتها وصلتها بما في معتقدات الإنسان من أنه - بدخول سنة جديدة - دخل حلقة كونية جديدة، ومن هذه الطقوس ما ظل إلى اليوم مثل "الفتحة" في نهاية السنة (وهي تماثل للتدهور في الزمن الكوني) وإطفاء الأنوار (وهو يماثل دخول الكون في الظلمة والعماء) وإشعال النور (بمعنى انبعاث الخلق من الظلمة وانبعاث الكون من الفوضى والعماء).

انظر في هذا كتابه :

M. Eliade, Le mythe de l'Eternel Retour, op. cit, pp. 133-153.

E. Eliade, Traité d'histoire des religions, op. cit, pp. 327-342.

G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire op. cit. p.324. (172)

ولسنا نقصد بما قدمنا من حديث أن شعراء الرابطة القلمية كانوا على علم بمختلف هذه الأبعاد والدلالات التي عمل علماء الإناسة وعلماء الأديان على بيان قيمتها وأهميتها، وإنما غرضنا أن نستشف في شعرهم ما ظل متخفياً في اللاوعي الجمعي مما له صلة بهذه النماذج الأصلية وما طفا منه على سطح الشعر فكان علامة تهدي الناقد أو القارئ إلى أن الوعي الأسطوري وما نتج عنه من نماذج أصلية ظل ملابسا للفكر البشري، كما تهديه إلى ما في الرؤية الرومنطيقية بوجه عام من منطلقات تعود جذورها إلى ذلك الوعي الأسطوري لما له من قدرة على صهر المتناقضات ولما فيه من طاقة تسعف الشاعر عند التعبير عما يراه من قيام الكون على وحدة شاملة ليس الإنسان فيها سوى كائن من جملة كائناته، يسير وجوده وفق ناموسه الأعظم، والعود الأبدى جزء من ناموسه ذلك.

فحينما نظر ميخائيل نعيمة كما نظر صاحبه من شعراء الرابطة القلمية إلى الزمن في ديمومته ورأى سنواته تتعاقب تعاقبا خشي - فيما نفتر - أن يكون دون رجعة، عمل على أن يحمل تلك الديمومة وذلك التعاقب الخطي محمل ما يقبل أن يكون قابلا للرجعة وإن لم ينتف منه التعاقب - وكيف السبيل إلى نفيه نفيا على الحقيقة، فإذا به يتصور الزمان كتابا، تمثل كل صفحة منه سنة من سنواته، ويمثل الانتقال من صفحة إلى أخرى انتقالا من سنة إلى أخرى، فأقر بذلك تلك السمة الأولى، سمة التالي المحتوم، إذ أن القارئ لا بد له أن ينتقل من صفحة إلى أخرى عند قراءة كتاب، وكلما تقدّم صفحة اقترب من النهاية، بيد أن طرافة ميخائيل نعيمة في هذا التصوير تكمن - حسب اعتقادنا - في أنه يوحى للقارئ بأن نهاية الكتاب تتفتح على بداية جديدة، أو تدفع إلى بدايته فيعود القارئ ثانية وثالثة و... إلى البداية تأخذه شيئا فشيئا إلى النهاية، وقد اختار نعيمة لقصيدته هذه عنوانا رئيسيا أرفقه بعنوانين فرعيين، أما العنوان الرئيسي فهو: من سفر الزمان، وأما العنوانان الفرعيان فإن أولهما هو: إلى سنة مدبرة والثاني هو: إلى سنة مقبلة⁽¹⁷³⁾.

(173) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص.ص. 26 - 27، ولنسيب عريضة كذلك قصيدة تقوم على هذا المنطلق نفسه، منطلق اعتبار الزمن مجسدا في "سفر" وعنوان النص: أقلب الصفحة في سفر الدهور، انظر، الأرواح الحائرة، ص.ص. 222 - 225.

وتدعونا هذه العناوين الثلاثة إلى بعض التوقف والتأمل، ذلك أن تصور الزمن ذا سفرٍ بعيدٍ الدلالة على ما قطعه خيال الشاعر من مسافة فاصلة بين ما نجده في النصوص الدينية من صورة تتصل بالقضاء (وهو من صنوف تمثيل الزمن وفعله) وبتصويره في "لوح محفوظ" انقش فيه مصير كل واحد من أفراد الناس، إلى صورة "الكتاب" أو "السفر"، بما تزخر به هذه الصورة من معاني الاحاطة والشمول والمعرفة (وهي معانٍ يمكن ربطها بالمصير الانساني) وبما تزخر به أيضا من معانٍ تتصل بالسحر والطلاسم أوبالرموز والالغاز مما قد يقوم نقيضا للمعنى السابق ولكنه نقيض لا ينفيه، ثم إنها صورة تحليلنا على الانتظام والتوقيع أيضا إلى جانب ما أشرنا إليه من معاني التعاقب، غير أن هذه المعاني جميعا تأتلف في معنى العود الابدي كما ذكرنا، وهو معنى تنبئته في العودة إلى أول السطر عند القراءة بعد استقراغ السطر السابق، وفي العودة إلى أعلى الصفحة الموالية إذا تمت قراءة الصفحة السابقة، والعودة في الحالتين جميعا تكون بعد الوصول إلى بياض لعله ليس إلا المعادل للعماء والفراغ الذي ينبثق منه الميلاد الجديد، فاذا أضفنا إلى هذا كله ما وصف به الشاعر السنتين (ففتحت الأولى بالمديرة والثانية بالمقبلة) رأينا كيف أن العود الأبدي كامن في بنية النص العميقة، مولد لصوره، إذ يقتضي الإدبار إقبالا كما يقتضي الإقبال إدبارا، وللدبار في كلام العرب معانٍ شتى ولكن يمكننا أن نقصر منها على بعض ما ورد في لسان العرب (مادة : دبر)، وفيه أن أدبر: وتلى لفساد، وهو معنى ينسجم تمام الانسجام مع ما نحن فيه، وقد بينا أن قادح الخلق الجديد أو الانبيات إنما هو ما يصيب الخلق الأول من تدهور وفساد يصلان به إلى العماء المفضي إلى خلق جديد، وهكذا.

فاذا تركنا هذه الاعتبارات جانبا، ونظرنا في نص نعيمة ألفينا الشاعر قد رتب نصه على مساحة الورق - ومن المعروف أن نعيمة هو الذي أعد ديوانه للنشر وسهر على ذلك بنفسه⁽¹⁷⁴⁾، فوزعه على صفحتين متقابلتين متجاورتين، أولاها للسنة المدبرة والثانية للسنة المقبلة، فتحدث إلى هذه وتلك حديثا فصيح عن بنية دائرية تتجلى في ألفاظ النص وفي صورته وفي قوافيه أيضا [سريع]

(174) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثالثة، ص. 152.

روحي ! فكم شبت وشابت سنين
من قبل أن بانث حواشيك !
واليوم كفّ الدهر تطويك
عنا ومن يدري متى تتشرين؟ (175)

إن تصوير السنوات على أنها كائنات تشبّ وتشيب لا يدع مجالاً للشك في أن الشاعر يعتبرها - في عمق قراره - مماثلة لسائر ما في الكون، تولد وتنمو وتفعل فيها الديمومة فيعلق بها بعض الفساد فتندهور وتصل إلى غايتها، ولا بد لها عندئذ من الانتثار، اندثاراً ليس هو النهاية بل هو مهّد لبداية دورة جديدة قويّة، وقد ذكر ميرسيا الياد أن هذه الفترة الوجيزة الفاصلة بين "سنة مدبرة" و"سنة مقبلة" لا تعني "انتهاء مدة زمنية معلومة، وبداية مدة أخرى فحسب، بل [هي تعني] كذلك إلغاء سنة مضت، وإلغاء ديمومة انقضت" (176) وفي هذا بعض التفسير لما نراه في مطلع نص نعيمة من فعل أمر (روحي) يتوجه به إلى السنة المدبرة، حتى وكأنه يلغيها ويقضي عليها، فإذا أضفنا إلى هذا ما بنى عليه نعيمة صورته في البيتين الثالث والرابع، من الطي والنشر، تبين أن رؤية الشاعر قائمة على العود الأبدي، إذ أن ما يطوي يمكن نشره وإعادة طيه إلى ما لا نهاية، وتغدو هذه الحركة - في اعتقادنا - مماثلة لحركات وطقوس كثيرة معبرة عن العود الأبدي، كما فصل فيها إلياد الحديث وعدّها وبين أنها حركات يرمز بها الإنسان، إلى قصة الخلق الأولى، وكأنه يعيدها من خلال تلك الحركات والطقوس ذاتها⁽¹⁷⁷⁾ وتعني اعايدها - فيما يعني - إبقاء جنوة الأمل متقدّمة لدى الأحياء، في أن حياتهم ليست إلى فناء، وإن داخلهم القلق أو انتابتهم الحيرة، تخبو حيناً وتلتهب آخر، وهو قلق وحيرة نراهما لدى نعيمة في حديثه إلى السنة التي أقبلت عليه :

(175) نعيمة، همس الجفون، ص. 26.

M. Eliade, Le mythe de l'Eternel Retour, op. cit, pp. 69. (176)

(177) المرجع نفسه، ص.ص. 75 - 78.

ما أنت في سفر الزمان العظيم
إلا صدى الماضي وصوت الغد
فيك استوى من قبل أن تولدي
قطبا حياة نحن فيها نهيم⁽¹⁷⁸⁾

وقد يعجب قارئ هذه الأبيات من لهجة الشاعر فيها لا يخالطها فرح ولا تداخلها غبطة، ولعلّ مردّد ذلك أيضا إلى ما يكمن وراءها من رؤية تعتمد العود الأبدي أساسا، وهو أمر يجعل الدورات كلها متشابهة متماثلة، وإن كانت بداية كل دورة تجديدا لما أنت عليه الديمومة وأفناء تعاقب الزمن الخطي في الدورة السابقة، فكان نعيمة يخفي - في ضرب من التجاهل - ما بنفسه من سرور وغبطة ببداية دورة جديدة، وكأنه يجعل الحيرة غالبية على السرور أويجعل التأمل وإدامة النظر - وربما قلنا الاعتبار كذلك - أوفر حظا من نشوة عابرة بغبطة مردّها إلى مقدم سنة جديدة ليست "الاصدى الماضي وصوت الغد"، إذ هي في ذلك مماثلة لمختلف الكائنات التي يعرفها الانسان في الكون من حوله.

فاذا ما عدنا إلى نظام القوافي في هذا النص، ألفينا الشاعر قد بناه على دورتين، تماثلان دورتي السنتين وتعضدان البنية العميقة القائمة على العود الأبدي، أما القسم الأول، (أي، إلى سنة مدبرة) فقد اعتنى بجعل قافية البيت الأول (سنين) تعود في البيت الرابع (تتشربن)، وهذه الأبيات الاربعة تمثل المقطع الأول من هذا القسم الأول، ثم عمد في القسم الثاني إلى استعمال قوافٍ أخرى غير أنه أنهاء أيضا بالقافية الأولى ذاتها (دفين) فكان النص -في جملته- دورة كبيرة تتخللها دورات أصغر مدّى، وكان قائما على غير تجانس كليّ، لعله ليس إلا دليلا على ما بين فترات السنة من اختلاف نوعي وعلى ما بين أجزائها من تماثل أيضا، وقد أجرى نعيمة القسم الثاني من النص (أي الى سنة مقبلة) على الوتيرة نفسها، فكان المقطع الأول قائما على نظام تقفوي مماثل في بنيته للمقطع الأول من القسم الأول فقد جعل البيت الأول من القسم الثاني على

(178) نعيمة، همس الجفون، ص. 27.

الميم (العظيم) وجعل البيت الرابع مثله (نهيم) وبذل القافية في البيتين الفاصلين بين الأول والرابع (الغد - تولدي) ثم عاد في البيت الأخير إلى قافية الميم فأنتهى بها النص (مقيم) فكانت دورة ثانية كاملة تحتضن دورة أصغر منها، يمثلها المقطع الأول.

إن هذه النصوص التي ذكرنا وغيرها -مما لم نذكر- تقوم دليلاً على أن "العود الأبدى" كان من ثوابت الرؤية الشعرية لدى شعراء الرابطة القلمية، تبدو حيناً وتختفي حيناً آخر، وقد تجلّت لهم في شتى ظواهر الكون من حولهم، فرأوا في انبلاج الفجر بعد كل ليل، ورأوا في انبعاث الطبيعة وعودتها إلى الحياة في فصل الربيع بعد ذبولها في الخريف وموتها وجمودها في الشتاء، ورأوا "العود الأبدى" مجسماً كذلك في "سفر الزمان" تقضي كل صفحة منه إلى أخرى "جديدة"، فتكون بمثابة حياة متجددة وانفتاح على خلق جديد، وهو انفتاح وتجدد ينشأ عنهما في نفس الشاعر أمل متجدد وفجر يأخذه إلى آفاق رحبة من الرؤى ينبثق بها من فعل الزمن فيه، ويغدو فيها "الموت" اعداداً أو استعداداً لحياة جديدة، وقد كتب نعيمة، بعد عودته إلى لبنان بما يناهز ثلاثة عقود، كلاماً يقرّ ما ذهبنا إليه ويبيّن ثباته على جملة من المبادئ اعتنقها وجعلها مدار حياته، وهو كلام نجده في صيغة "الاعتراف" أورده في الجزء الثالث من سيرته الذاتية (سبعون)، منه قوله: "إن ما يبهرني في الطبيعة قبل كل شيء هو مقدرتها الخارقة على التوليد والتجديد (...) والخلق في قاموس الطبيعة يعني تجسيد غير المحسوس في المحسوس، مثلما يعني العودة بالمحسوس إلى غير المحسوس، فالولادة عندها خلق والموت خلق كذلك" (179) وهذا الاعتراف من نعيمة، وهو في السبعين، دليل على أن ذلك النموذج الأصلي الدائر على العود الأبدى وما يستند إليه من مذهب مرتبط بالتماهي بالطبيعة وبسائر الكائنات، قد كان من الأفكار الملائمة لرؤية نعيمة وأصحابه، وإن اختلف التعبير عنه من واحد منهم إلى آخر، وقد كتب جبران نصوصاً نظرية في هذا المعنى، منها نصان وردا في نهاية "جمعة وأبتسامة"، أولهما، أنشودة الزهرة، وثانيهما: نشيد

(179) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثالثة، ص. 152.

الإنسان⁽¹⁸⁰⁾، وفيهما إقرار بالعود الأبدي، فالزهرة تفتح أنشودتها بقولها : "أنا كلمة تقولها الطبيعة ثم تستردها وتخفيها طي قلبها، ثم تقولها"، أما نشيد الإنسان، فقد صدره بأية من القرآن الكريم: "وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون"⁽¹⁸¹⁾ ثم بدأه بجملة كانت هي نفسها جملة الختام أيضا (وهي بنية شكلية تؤكد ما ذكرنا)، وهي جملة بالغة الدلالة على العود الأبدي وعلى قهر فعل الزمن الخطي والديمومة وعلى معانقة الخلود أيضا: "أنا كنت منذ الأزل، وما أنذا، وسأكون إلى آخر الدهر، وليس لكياني انقضاء"⁽¹⁸²⁾.

إن حديث نعيمة في الشاهد السابق، وحديث جبران في هذا الشاهد لا يدعان مجالا للشك في أن جماعة الرابطة القلمية قد كان يضطرب في نفوسهم إحساس فاجع بتعاقب الزمن وما يورثه من فعل في الإنسان، ولعل إحسان عباس ويوسف نجم قد شعرا ببعض هذا حينما كتبا: "إن الإيمان بالتجدد أو العدم أو البعث في دار ثانية، معناه كيفية تقبل النفس الإنسانية للموت، وقد استطاع المهجريون أن يقيموا لأنفسهم فلسفة تختار أحيانا التجدد والرجعة وأحيانا أخرى العدم، ولكن الخوف من الموت لم يزايلهم، على رغم هذا كله، ولم يستطيعوا أن يجدوا في التجدد أوفي العدم المطلق منفذا لأنفسهم، فكانت أكثر أجزائهم تتولد عن الاستشعار العميق للفناء، وهذا معناه التعلق الشديد بحب الحياة إلا أن شبح الموت كان ينغص عليهم استمتاعهم بالحياة"⁽¹⁸³⁾ ولئن كنا نتفق مع الناقدتين فيما ذهبا إليه من أن جبران وأصحابه كانوا على وعي حاد بفعل الزمن وهو فعل يتجسم في الموت والفناء بوجه خاص، فإننا نختلف معهما في أن جماعة الرابطة القلمية قد اختاروا "العدم" أحيانا، وقد بينا في أعطاف هذا البحث أن الرؤية التي كانت رائدهم في شعرهم رؤية تعمل على إبراز ما في الكون من وحدة شاملة تجعل الكائنات جميعا (بما فيها الإنسان) تحيا وفق قانون واحد سرمدى، يتجلى ناموسه في الطبيعة من حولهم، وهو قانون لا مكان لفعل

(180) جبران خليل جبران، دمة وإبسمامة، ص. 342 و ص. 343، من المجموعة الكاملة.

(181) هي الآية 28 من سورة البقرة.

(182) جبران خليل جبران، دمة وإبسمامة، ص. 343، من المجموعة الكاملة.

(183) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر، ص. 116.

الديمومة فيه، ولعلّ الوقوف على هذه الحقيقة هو ما أدى بهم -كما أدى بجلّ الرومنطقيين من قبلهم- إلى الابحار في مجالات لا تأثير للزمن فيها، مثل الخيال والحلم والرؤيا والأساطير، ونعني بقولنا لا تأثير للزمن فيها، أنها توجد في مناطق لا يطولها الزمن المتعاقبة أحايينه تعاقبا يفضي إلى الفناء من جهة، وأنها من جهة أخرى شاملة لجوهر الحقيقة بما فيها من أنفتاح على الكون أجمع يمكن الإنسان من فهم معنى مصيره ومساره، وبما لها من قدرة على الغاء الحدود بين الطبيعي وما هو وراء الطبيعة وبين الممكن والمستحيل، وبين العقل والعاطفة وبين الحلم والواقع.

ولسنا في حاجة إلى التذكير بأن ذلك المسار الذي ذكرنا مسار مجاله الخيال أو التصوّر وغايته السعي إلى إعادة ضرب من التوازن فقده الإنسان حينما اعتنق رؤية عقلية أساسها تجزئة الحقيقة والعمل على إخضاعها لمقولات العقل دون سواه، كما أن غايته هي السعي إلى استعادة ما كان من انسجام وتناعم بين الكون والإنسان، عساه بذلك يشفي نفسه من فعل الزمن فيه. فالخيال والرؤيا والحلم بدائل مفارقة للزمن، مثلها مثل الأسطورة، ولذلك أكدنا أن الأسطورة تخرج عن سياقها الأول، سياق رواية قصة بدايات الكون السحيقة إلى سياق تصبح فيه منظومة حية تتجلى في نماذج أصلية ورموز، فتفعل في العملية التخيلية فعلها، وتسهم في صياغة النص الشعري، عن وعي أو عن غير وعي، وإذا بنا بازاء نصوص تسندها رؤى أسطورية نلمسها في بنيتها أحيانا، على ما بيّنا، كما نلمسها في بعض الوحدات الأسطورية الدنيا أوفي بعض الاشارات الضمنية، وهي وحدات وإشارات تجعل النص الشعري مجالا تبعث فيه الأسطورة محمّلة بدلالات جديدة، تكتسب بعضها من تحولها من مدلول إلى دال ذي مدلول آخر، تتفتح به على الكون وتكشف للإنسان عن أبعاد وجوده التي لم يهتد إليها دونها، وإذا هي على صلة بالرمزي أيضا في تمكين الشاعر من تبيين ما يسم حاضره من ضروب التناقض ومن الكشف عما يختلج فيه من شوق إلى تجاوز الظواهر القريبة المباشرة، ومن توق إلى كسر الأطر القائمة والجمع بين الأطراف المتناقضة في رؤية واحدة موحدة، عمادها النماذج الأصلية بما هي "مفهوم يتجسم في الصور والرموز" (184).

(184) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج. 2، ص. 215.

وقد أفضى بنا النظر في نصوص جماعة الرابطة القلمية إلى الوقوف على سعي أولئك الشعراء إلى تخيّر عدد من الصور والرموز تتيح لهم تجاوز ما في واقعهم من تناقض حيناً، وتهديم حيناً آخر إلى الوجهة التي تقودهم إلى إدراك ذواتهم في هويتها المطلقة خارج حدود الزمان والمكان، ورأينا أنه يمكن أن نردّ تلك الصور والرموز -في الغالب- إلى نموذجين أصليين : نموذج الشوق إلى الأصول، ونموذج العود الأبدي، وهما نموذجان يعكسان ما كان يعتل في نفوس جبران وصحبه من شوق إلى مقام يتعالون فيه عن الزمن وفعله أو عن الديمومة والفناء ويفصحان عما كان يجيش فيها من تحرق إلى عالم يعود فيه للكائنات انسجامها الذي كان لها في غابر الأزمان، فلئن كان نموذج الشوق إلى الأصول مطية للتعبير عما يرومه الشاعر من ملاذ يأوي إليه، ووسيلة لتصوير ما ينبعث في نفسه من ذكرى إلى عالم فردوسي فقد وضاع منه في الزمن الأول، حتّى ترجع إليه طمأنينته، فإن نموذج العود الأبدي يقوم معادلاً أو بديلاً من ذلك النموذج الأصلي الأول، وقد استقرّ في وعي الشاعر أنه لا يمكن العودة إلى ذلك الزمن الأول إلاّ بتصوره مستقبلاً يقوم مقام حاضره المتردّي، فيغدو ذلك الماضي السحيق مستقبلاً وشيكاً يرجوه الشاعر ويتوقّعه، وهو في ذلك كله مدفوع بالرغبة في أن يتحكم في مآله ويقهر الديمومة والفناء بتصور تكرر الخلق وعودته بصفة دورية.

ولعلّ ما توصلنا إليه من خلال النظر في نصوص شعراء الرابطة القلمية يدعم ما ذهبنا إليه في ثنايا بحثنا من تحوّل عميق الأثر، طرأ على وظيفة الشاعر لديهم وهو تحوله من "النديم" إلى "النبي"، وهو تحوّل الحنا على ارتباطه برؤية شعرية غير مألوفة في الشعر العربي قبلهم إلا قليلاً، وهي رؤية سعت إلى أن تعيد إلى الشعر وظيفته الأولى، أي الغوص في مجاهل النفس والكشف عما في أصقاعها البعيدة من حقائق جوهرية، وسيلتها في ذلك الخيال والحلم والرؤيا وغير ذلك ممّا يسعف الشاعر ويساعده على التعبير عما يخلج في صدر ذلك "الحيوان المستحدث من جماد" ممّا يتصل بمراتب وجوده وبمنزلته هو من الكون، فكان الأسطوري من مطايا ذلك التعبير لما له من علاقة بالمخيل "ونماجه الأصلية ورموزه"، التي تتشكل صوراً تنتظمها

خطابات إبداعية شتى من شعرية وسردية وغيرها⁽¹⁸⁵⁾ إذ أن المخيال أصل تلك الصور والرموز كما هو أصل كل خطاب إيداعي، وكان الأسطوري من مطايا ذلك التعبير لما له أيضا من علاقة حميمة بالأدب، ذهب بعض الباحثين إلى اعتبارها علاقة "تماثل واتحاد" بل وتماه بالخطاب الأدبي "لأنهما يعتمدان لغة المفاهيم المجردة (...) [ولأنهما] لا يقومان في جوهرهما على وصف العالم وتمثيله، ولكن على إبداع عالم آخر هو "الكون الأسطوري" أو "الكون الشعري" وما [لكل منهما] من منطق خاص"⁽¹⁸⁶⁾، وقد أشرنا إلى أن الشعر -كالأسطورة - مفارق للزمن في سعيه إلى تبين منزلة الإنسان من الكون وفي سعيه إلى افناء الفناء ونفي الديمومة، واستشراق مآلٍ هو بالخلود أعلق، وهي سمات تؤكد لنا - مرة أخرى - اضطلاع الشاعر بوظيفة النبيّ يعمل على تفسير الكون في نشأة خلقه وفي أطواره، كما يعمل على تأويل ظواهره ومراتب الوجود فيه حتى يرقى إلى زمن مفارق للتعاقب الخطي (أوالتاريخ) ويبلغ ما يرومه من الخلود، عدته في ذلك ما درج الباحثون على تسميته بالوعي الأسطوري وقد كفّ عن أن يكون وعيا متدنيا محدود القيمة، منذ أن ردّ إليه الرومنطيقيون الاعتبار ونظروا إليه على أنه الكفيل بتقديم تفسير شامل للكون وحركته والزمن وفعله والوجود ومنزله، فاتخذوه وسيلة في التصوير وتمثلوا به وتماهوا ببعض مظاهره ورأوا فيها صورة من وجودهم حيناً ومثالا لما يرومون حيناً آخر، وهو ما سعيينا إلى بيانه من خلال شعر جماعة الرابطة القلمية، وقد كانوا في هذا - غالبا - على نهج الرومنطقيين بوجه عام، ولعلنا - بذلك - قد جلونا بعض ما نعتبره منعرجا مهماً في مسار الشعر العربي الحديث.

(185) المرجع نفسه، ج. 2، ص. 224.

(186) المرجع نفسه، ص. 225.

الباب السادس
الوزن والإيقاع
بين النظر والإبداع

تمهيد :

صرفنا جهدنا في الباب السابق إلى اللاحاح على أن المنهج الذي اتبعه الرومنطيقيون منهج يسعى إلى الوقوف على حقيقة الوجود وإدراك سر الكون وتناغمه وانسجامه، لا باعتماد المنهج العقلي أوالمسار العلمي القائمين على التحديد والتجزئة، بل باعتماد ما وراء العقل والحس، حتى يتمكن الانسان من تجاوز ما يراه في واقعه من مظاهر متناقضة تحول دونه ودون إدراك ناموس الكون القائم على وحدة لا تتفصم عراها وإن تجلّت في مظاهر شتى.

كما صرفنا جهدنا إلى بيان أن سعي الانسان إلى توسيع مجال تجربته ومدى معرفته قد أخذه إلى أن يلجأ إلى مختلف ضروب النشاط التي لا يحيط بها العقل كالحلم والخيال والرؤيا والأسطورة، هدفه من ذلك أن يقف على ما في واقعه من فائض المعنى وأن يلم بما في ذلك الواقع من حقائق ثابتة شاملة، يتجاوز بها حقائق العلم الجزئية المتحولة، واستخلصنا من حديثنا ذاك أن الأسطورة، مثلها مثل الحلم والرؤيا والخيال، ذات دور خطير في تجديد نظر الانسان إلى الكون وفي مساعدته على أن يتبوأ منه المنزلة التي يرى أنه جدير بها فيه، وفي تمكينه من منهج يفتح له أبواباً من المعرفة لا ابتسار فيها ولا إلغاء ولا إقصاء حتى يتحقق له ما يصبو إليه من إحساس بوحدة الكون ووحدة الحقيقة، فنتتفي وجوه التناقض الظاهرة، وتقوم بين الانسان والكون علاقة جديدة وقد وجد في الأسطورة (كما وجد في الحلم والخيال والرؤيا أيضاً) بعض الجواب عن عدد من القضايا الكبرى التي شغلته وبعثت فيه القلق وغرست فيه الحيرة، مثل قضية الأصل والمآل وأقضية الزمن والديمومة، وأقضية الحياة والموت وما إلى ذلك.

ثم إننا عملنا بعد ذلك على بيان ما بين الأسطوري والرمزي من علاقات تتأسس على اضطلاعهما جميعاً بوظيفة الوسيط بين الواقع والحلم وبين الأرض والسماء وبين المادة والروح وبوظيفة الجمع بين مختلف المظاهر التي تبدو متناقضة في الظاهر، بالإضافة إلى أنها علاقات تتأسس على انبناء الدلالة فيها على غير انبنائها في الكلام العادي، بسبب ما يحتملان من التلميح والاشارة وما

يفتحان من أبواب التأويل وتجاوز المدلول الظاهر إلى مدلول خفي لا يمكن استقراغه ولا الاتيان على ما فيه من المعاني المتجددة أبداً، تجنّدا ناتجا عن صلتها بالمطلق وعن تجليهما في جملة من الصور يمكن ردها إلى عدد من النماذج الأصلية على ما بيّنا.

وسعينا إثر ذلك إلى بيان الدور الذي اضطلعت به النماذج الأصلية في الخطاب الشعري لدى شعراء الرابطة القلمية، وتبيّنا أن أغلب شعرهم يدور في فلك نموذجين أصليين قد كانا شائعين في شعر الرومنطيين قبلهم، وهما النموذج الأصلي المعبر عن الشوق إلى الأصول والنموذج الأصلي المتعلق بالعود الأبدي، وحاولنا أن نكشف عما بين ذينك النموذجين من صلة رأينا أنها صلة تكامل وائتلاف لا تعارض واختلاف، إذ هما يمتحان من معين واحد ويسيران إلى غاية واحدة، ويندرجان في سياق رؤية واحدة، ويكملان أسس منظومة فكرية متألّفة المكونات مترابطة الحلقات: فهما يمتحان من المعين الاسطوري من حيث ما فيه من طاقة تحمل الانسان على النظر إلى الكون لا على أساس التنافر والشتات بل على أساس الانسجام والوحدة، والشمول، وهو معين يساعد الانسان على اتباع ذلك المنهج في التقدير، إذ هو «شكل من أشكال النظر في الكون يقوم على التكامل والائتلاف ويتجلى في تنوع المواد الموضوعية التي يتشكل منها تمثله الكون وتصويره إياه»⁽¹⁾ وهما يندرجان في سياق رؤية واحدة تسندها المقولات الأساسية التي يتألف منها الفكر الأسطوري لا من حيث هي صيغ فكرية جامدة ثابتة لا يطرأ عليها تبدل ولا يصيبها تغير، وإنما من حيث هي مقولات يمكننا أن نكتشف فيها المسار الذي اتخذه تكوينها وتطورها، بما في ذلك التكوين والتطور من اختلاف أوتنافر، أوحى من تعارض أحيانا، ذلك أن الاختلاف والتنافر أوحى التعارض أمور تبدو لنا طبيعية محايثة للوظائف التي تضطلع بها الأسطورة، وهي وظائف من بينها إنتاج صور متجددة تجدد لا ينقطع، ومن بينها أيضا إرشادنا إلى مقاصد نهتدي من خلال تنوعها وثرائها إلى جوهر الحقيقة ونحيط بفائض المعنى؛ ثم إن ذينك

E. CASSIRER, La philosophie des formes symboliques, op. cit, p.275. (1)

النموذجين الأصليين يكملان أسس منظومة فكرية متألّفة المكونات مترابطة الحلقات من جهة ما يخفيان وراء الثراء والتنوّع اللذين يتصف بهما النتاج الأسطوري من وحدة تسم الملكة المنتجة للصور الأسطورية المختلفة والنماذج الأصلية المتنوعة، اختلافاً وتنوعاً يشيان -في أحيان كثيرة - ببعض التنافر أو التناقض هما من طبيعة الشكل الأسطوري ذاته وهو شكل الحّ الدارسون على أنه يتبع مسار الطبيعة نفسها، تتعاقب فيه المراحل تعاقباً أساسه التجنّد الدائم، وهو تجنّد يتيح للإنسان أن يتبين من خلاله ما تزخر به الاسطورة من إشارة وتلميح وإلماع إلى حقائق هاربة لم يتسن له إدراكها ومن معانٍ ظلت محجّبة خفية لم يتوصل إلى كشفها.

ولم يكن قصدنا - في الباب السابق - أن نستعرض مختلف الأساطير أو النماذج الأصلية الواردة في شعر جبران وصحبة من أعضاء الرابطة القلمية، لا ولا أن نخوض في محتواها أو في مضامينها، وإنما كان هدفنا أن نعمل على تبيان الدور الذي اضطلعت به تلك النماذج - بما يجتمع فيها من مواد أسطورية ومن دلالات رمزية - في العملية التخيلية لدى أولئك الشعراء، كما كانت نيتنا متجهة إلى تبين ما قامت به من وظيفة مهمّة في إنتاج الصور الشعرية وفي جعل بعضها ينسل من بعض ويرتبط به وثيق الارتباط نتيجة التفاعل الذي سعى الشاعر إلى إنشائه بين صوره في النص الواحد (وحتى بين بعض النصوص وبعضها الآخر أحياناً)، عساه يبلغ من خلال ذلك كلّ التعبير عمّا يرومه من تجاوز ما في الواقع من حدود تجعل الحقيقة مجزأة متعدّدة الوجوه، أو التعبير عن رغبته في معانقة المطلق، وقد تجلّت تلك الرغبة لدى الشاعر - كما بيّنا - في بنائه عدداً وافراً من النصوص على الاستعارة التمثيلية الترشّحية، بما تفتحها للنص من مسارب في باب الرمز، يتحقّق بها ما شاع بين دارسي الشعر ونقادهم من أن الشاعر يقول شيئاً ويعني غيره، أو من أنه يتوسل في التعبير عن رؤيته طريقاً ذات انعطاف وانعراج، فإذا تحدث مثلاً عن الربيع أو عن الخريف أو عن القمر فهو يخوض في أمر منزلة الإنسان من الكون وموقفه من الزمن وفعله أو هو يعلن عن رفضه ما استتبّ من رؤى لم يجد من سبيل إلى الاعتراض عليها ورفضها سوى الخيال والرؤيا على مطية

النماذج الأصلية وما يسري فيها من رموز، وما من شك في أن اتباع هذه المسالك وما تفتح من آفاق في التعبير الشعري، أمر غير مألوف في الشعر العربي إلى زمن جماعة الرابطة القلمية إلا قليلا كما أشرنا إلى ذلك في غير موضع من هذا البحث.

ولئن عدنا بالحديث إلى التذكير بأهم ما قاد خطانا في الأبواب السابقة، فإننا لا نرمي من وراء ذلك إلى إعادة ما قلنا وتكراره، وإنما غايتنا منه أن نواصل دفع البحث في الاتجاه الذي سرنا عليه في مختلف فصوله السابقة، ونعني في اتجاه تلمس المظاهر التي نعتبر أن شعراء الرابطة القلمية (بما كان لهم من رؤية رومنتيقية) قد عملوا على إنشائها في الشعر العربي وبثها فيه حتى غدت أصلا من أصوله زمنهم، وبعدهم، وهي مظاهر سعيها - في ثنايا بحثنا - إلى بيان ما بينها من وشائج وما تولد عن بعضها من نتائج تجلّت في بعضها الآخر، فما اتخذ الأسطوري - مثلا - وسيلة في التعبير ومطية إلى التصوير سوى تجلّ من تجليات الرؤية الرومنطيقية وما شاع فيها من رغبة تدفع الشعراء إلى إدراك وحدة الكون وشمول الحقيقة فيه وثبات ناموسه، وهي رغبة وجدت في الأسطوري وما يتصل به من نماذج أصلية وما يفتح عليه من دلالات رمزية خير سند في نحت صور كانت النسيج الذي يسند أجزاء النصوص الشعرية بعضها إلى بعض، والنسج الذي يسري فيها سريانا يؤكد دورانها على قطب رؤية متماسكة الأجزاء بفضل ما تزخر به تلك المواد الأسطورية من طاقات تتيح للشاعر أن يحيط بفائض المعنى في الوجود وتمكنه من أن يتجاوز حدود التعبير العادي، بما تحتمله تلك المواد من إمكانات الرمز والإشارة والتلميح والترشيح.

فإذا ما تركنا هذا الباب، باب التصوير وما قام عليه من مكونات جعلته في تفاعل مع الرؤية الشعرية وما يكمن خلفها من منظومة فكرية، وسعيها إلى النظر في موسيقى الشعر الذي كتبه نعيمة وأصحابه، وفي أوزانه وما قامت عليه، وجدنا أنفسنا في خضم من المسائل والقضايا، لعله ليس من اليسير أحيانا أن نجيب عنها إجابة اليقين، وإن لم يكن من الجائز أن نكتفي فيها بالتخمين،

وربما كانت أولى تلك القضايا قضية النظر في ما يمكن أن نستشفه من علاقة محتملة بين أوزان الشعر وموسيقاه كما تخبّرها شعراء الرابطة القلمية من جهة، ومقتضيات تلك الرؤى الشعرية التي فصلنا القول فيها وفي ما قامت عليه من اعتراض على السائد وكسر أنساق المستتب من جهة أخرى، ولعلّ القضية تزداد تشعباً إن ذكرنا أن رؤيتهم تلك لم تكن مقصورة على الاعتراض على السائد وهدمه، وإنما كانت رؤية تروم البناء والتأسيس أيضاً، ومعنى هذا أنه علينا أن ننظر في مدى ما أنجزه هؤلاء الشعراء في مستوى إيقاع الشعر وموسيقاه وأوزانه، حتى يكون عملهم شاملاً في هذا الباب أيضاً- جانبي الهدم والبناء (2).

(2) نشير هنا إلى قول جبران : "أميل إلى الهدم ميلي إلى البناء" وقد وردت هذه الجملة في "المخدرات والمباضع" ضمن كتاب "العواصف"، انظر ص. 404 من المجموعة الكاملة.

الفصل الأول

حدود النظم وحد الشعر

لعلّ ممّا يهدي الباحث ويرشده إلى تلمس ذبّك البعدين، أن جبران وبعض أصحابه قد صرفوا بعض جهدهم إلى كتابة نصوص تكشف إلى حدّ بعيد رؤاهم في هذا الشأن وتفصح عن مواقفهم من القضايا المتصلة بتصورهم الأدب (والشعر) حدًا ووظيفة، وما يستتبع ذلك على مستوى الشكل الخارجي من وزن وقافية وإيقاع بوجه عام، ولئن درج الدارسون على التوقف عند الفصول النقدية، التي كتبها ميخائيل نعيمة، ثم جمعها ونشرها في كتاب "الغريال" فلعلّ من المفيد كذلك أن نتوقف عند نصوص أخرى نشرها كتبها جبران ونشرت في "دمعة وابّسامه" وفي "العواصف" وفي "البدائع والطرائف"⁽³⁾، ولعله من المفيد أيضًا أن نشير إلى نصوص شعرية مبنوثة في المجموعات الشعرية التي صدرت عن جماعة الرابطة القلمية⁽⁴⁾، وهي نصوص يمكن اعتبارها بمثابة البيانات الشعرية الرافدة لتلك النصوص النثرية التي أشرنا إليها إلى جانب أنها نصوص تؤكد ما تدعو إليه النصوص النثرية وتقدّم حجة أخرى ودليلا إضافيا على أن جماعة الرابطة القلمية كانوا على رؤية متجانسة المكونات ولا نخال أننا نجازف إن ذهبنا إلى أن مدار هذه النصوص جميعا هو ما أشرنا إليه من رغبة في العزوف عن سبل مطروقة ومن سعي

(3) منها - تمثيلا - : شعراء المهجر (ص.ص. 276 - 287 من المجموعة الكاملة)، للشاعر (ص.ص. 316 - 317 منها أيضا) وصوت الشاعر (ص.ص. 344 - 349) وهي نصوص دمعة وابّسامه، ومنها : "الشاعر" (ص.ص. 487 - 488 من المجموعة الكاملة) وهي نصوص العواصف، ومنها : "مستقبل اللغة العربية" (ص.ص. 454 - 464) وهو من نصوص "البدائع والطرائف"، وهي نصوص فيها حديث مباشر وصريح ذو مماس بما نحن فيه، إلى جانب إشارات كثيرة مبنوثة في عدد كبير من نصوصه النثرية.

(4) نذكر منها : "الفتاحة" لإيليا أبي ماضي، وهي القصيدة التي صتر بها مجموع "الجداول" و "الشاعر" لنسيب عريضة (الأرواح الحائرة ص.ص. 39 - 43) ومنها كذلك : "الشاعر"، لرشيد أيوب (أغاني الدرويش ص.ص. 154 - 157)، إلى جانب نصوص أخرى كثيرة فيها تعريج على القضايا المتصلة بالشعر والشاعر حدًا ووظيفة.

إلى تحويل الأنظار عنها بسبب ما صارت عليه من قصور دون النهوض بما يرومه الشاعر من التعبير حتى غدت في نظره قيودا تقعد به عن إنجاز ما تهفو إليه نفسه كما أن مدارها - من جهة ثانية - هو الدعوة إلى نمط إيقاعي يمكن الشاعر من الإفصاح عما في نفسه دون الإحساس بوطأة عراقيل تحدّ من انطلاق مشاعره وأحاسيسه.

ولسنا نرمي من وراء ذكرنا هذه النصوص إلى استعراض ما جاء فيها من آراء أوما أثارتها من ردود فعل حينما ذاعت بين الناس وشاعت، ولكننا سنسعى إلى تبيين المنهج الذي سار عليه نعيمة وصحبه، مدفوعين بما استقرّ في وعيهم من رؤية للكون ولدت لديهم رؤية شعرية سرعان ما اتضح لديهم أن لا مكان لها في الأطر الشعرية العربية المألوفة، فانبثروا جاهدين في العمل على الفكّك من قبضة الألب الفني، و[على] خلخلة الثابت الأدبي النموذج، واتخاذ نماذج أخرى من مصادر مختلفة⁽⁵⁾، ويعني هذا - في ما يعنيه - أن جماعة الرابطة كانوا على يقين بأنهم كانوا في فترة دقيقة، تمثل منعرجا خطيرا في حياة الشعر العربي كما كانت منعرجا خطيرا في سائر وجوه الحياة في البلاد العربية، وقد عبّر جبران عن ذلك تعبيرا صريحا حينما كتب : "في الشرق اليوم فكرتان متصارعتان : فكرة قديمة وفكرة جديدة. أمّا الفكرة القديمة فتستغل على أمرها لأنها منهوكة القوى محولة العزم.

وفي الشرق يقظة تراود النوم، واليقظة قاهرة لأن الشمس قائدها والفجر جيشها.

وفي حقول الشرق، ولقد كان الشرق بالأمس جبانة واسعة الأرجاء، يقف اليوم فتي الربيع مناديا سكان الأجداث ليهبوا ويسيروا مع الأيام. وإذا ما أنشد الربيع أغنيته بعث مصروع الشتاء وخلع أكفانه ومشى.

(5) محمد عبد الحي : الجمع بين النظرية والإبداع عند الشعراء النقاد المعاصرين العرب، بحث في إطار دكتوراه الدولة، مرقون، كلية الآداب، مكنة 1996، ص. 11.

وفي فضاء الشرق اهتزازات حيّة تنمو وتتمدد وتتوسع وتتناول النفوس المتنبهة الحساسة فتضمّنها إليها، وتحيط بالقلوب الأبّية الشاعرة لتكتسبها⁽⁶⁾.

ولم يكتف جبران بهذه الملاحظة التي تبدو كالمسلمة أو المصادرة، بل انتقل إلى ما اعتبره نتيجة طبيعية لوجود تينك القوتين، أدت إلى قيام ضرب من الثنائية الضدية في مختلف وجوه الحياة، ما كان منها ماديا وما كان غير ذلك، فراح يتقرّس ذلك "الشرق" ويسأله ليعرف إن كان من أبناء "الأمس" أو من أبناء "الغد" في تعامله مع الحياة في جوانبها المتعددة المتباينة، فإذا وصل به الحديث إلى مجال الألب والشعر، انبرى يسأله : "أشاعر أنت يضرب الطنبور أمام أبواب الأمراء وينثر الأزهار في الأعراس ويسير وراء الجثث الهامدة وبين فكّيه إسفنجة مثقلة بالماء الفاتر حتى إذا ما بلغ المقبرة ضغط عليها بلسانه وشفّتيه، أم موهوب وضع الله في يده قيثارة يستولدها أنغامها علوية تجذب قلوبنا وتوقفنا متهيّبين أمام الحياة وما في الحياة من الجمال والهول ؟

إن كنت الأول فأنت من المشعوذين الذين لا ينبهون في نفوسنا سوى عكس ما يقصدون، فإن تباكوا نضحك، وإن مرحوا نكتتب، وإن كنت الثاني فأنت بصيرة مشعشة وراء بصرنا، وشوق عذب في قلوبنا، ورؤيا ربّانية في غيوبتنا⁽⁷⁾.

بل إن جبران راح يضيق الخناق على "الشرق" ويدفعه دفعا إلى أوساع "العهد الجديد" وما يوفره من انطلاق وحرية وانعتاق من كبول الجمود ومضايق التقليد، فألح عليه يسأله : "فمن أيّة فئة أنت أيها الشرق، وفي أي موكب تسير؟ ألا فاسأل نفسك، استجوبها في سكينة الليل وقد صحت من مخترات محيطها عما إذا كنت من عبيد الأمس أم من أحرار الغد. أقول لك إن أبناء الغد يمشون في جنازة العهد الذي أوجدهم وأوجوه (...). أقول إنهم يسكنون منازل متداعية الأركان، فإذا ما هبت العاصفة - وهي على وشك الهبوب - انهدمت تلك المنازل على رؤوسهم وكانت لهم قبورا. أقول إن أفكارهم وأقوالهم ومنازلهم

(6) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، قصيد : "العهد الجديد"، ص. 566.

(7) المصدر نفسه، ص. 568.

وتصانيفهم ودواوينهم وكل مآتهم ليست سوى قيود تجرهم بثقلها ولا يستطيعون جرّها لضعفهم" (8).

ما كنّا لنتوسّع في ذكر هذه الشواهد من فصل جبران لولا ما رأينا فيها من مشابه بما هو شائع معروف من رغبة في تقويض أسس أخنى عليها الدهر، وهي رغبة شاعت لدى الرومنطقيين الألمان في حركة "العاصفة والاجتياح" كما أشرنا إلى ذلك، كما شاعت لدى الرومنطقيين الفرنسيين في الحركة التي ترعّمها فيكتور هوغو (V. HUGO) في الثلاثينات من القرن التاسع عشر، وما كنّا لنتوسع في ذكر هذه الشواهد أيضا لولا ما نراه لها من الدلالة على ما كان جبران وأصحابه يدعون إليه من مراجعة مختلف المقاييس التي تقوم عليها الحياة في شتى جوانبها، ومنها جانب الأدب والشعر، بسبب ما أضحت تلك المقاييس عليه من الجمود والخراب والموت في نظرهم، حتى أن جبران نعتها بالقبور حينا، وبالقيود الثقيلة حينا آخر، ومعنى ذلك أنها مقاييس تنكبت الحياة الحق واستبدلت الحياة بذكرها البعيدة، ومعنى ذلك أيضا أنها مقاييس قد أفرغت من طاقتها ومن قدرتها التي تمكن الإنسان من الانطلاق والحرية بفعل ما آلت إليه من تقديس التقاليد والأعراف ومن حجب أفق المستقبل وواد الوعد باكتشاف أصقاع أثرية تعجّ حياة وأسرارا وكان نعيمة كان يسعى إلى تفسير موقف جبران ذلك أو تبريره حينما كتب فصلا عن كتاب "العواصف"، قال فيه : "ولماذا ثار جبران على التقاليد العصرية من أدبية واجتماعية ؟ لقد ثار لأن الحياة وضعت في صدره قلبا هو كتلة من الشعور الرقيق والحسن المتناهي. فلمّا التفت يمنة ويسرة لم ير حوله إلاّ قلوبا ختمت عليها التقاليد فقتلت فيها الحق والإخلاص والحنين إلى ما هو خلف نقاب اليوم فلم يغد من صلة بينها وبين السنة أصحابها وأدمغتهم. رأى الشعراء ينطقون بما لا يشعرون، والخطباء يتكلمون لا حبّا بإبراز فكر أو بث دعوة، بل حبّا بالكلام. فوجد نفسه "لولابا يدور يمنة بين دواليب تكويريسار".

(8) المصدر نفسه، ص. 569.

ثار لأنّ روحه فيثارة لا تمرّ لحظة إلاّ تلمس أوتارها أنامل الحياة الخفية
فتملاً كيانه أنعاماً غريبة سحرية (...).

ثار لأنّ فيه نفساً تحنّ إلى الجمال الكلي الذي انبثقت منه وتعشقت في
كلّ مظاهره (9).

لعلنا في غير حاجة إلى التذكير بما قام عليه تعليق نعيمة من مقابلة
واضحة بين منزع جبران الجارف إلى الحياة والجمال والحق ومنازع
معاصريه وقد شدّتهم التقاليد إلى الأمس، فقصر نظرهم عن رؤية ما في يومهم
من أسرار وحقائق مغرية، ولعلّ الصورة التي تخيّرنا نعيمة لذلك بالغة الدلالة
على أنّ الصدع بين جبران وصحبه من جهة ومعاصريهم من جهة ثانية، صدع
عميق، جعل دولا ب جبران يدور يمنة ودوا ليب معاصريه تدور يسرة، ولعلّ
هذه الصورة - من وجه آخر - تختزل ما أشرنا إليه من أنّ أساس الرؤية
الرومنطيقية هو الاعتراض على السائد ونبذ المستتب، لا عملاً بقاعدة "خالف
تعرف" ولكن نتيجة اختلاف جوهري في النظر إلى الكون وفي تصوّر معنى
الوجود، أي نتيجة اختلاف أساسه أنطولوجي يمسّ الكينونة في صميمها، وإذا
ما تعلّق الأمر بهذه الجوانب الجوهرية، كان من الطبيعي أن يطول الاعتراض
على السائد جوانب أخرى، لا تقل أهمية عن الأولى، ومنها الجوانب المتصلة
بالتعبير عن تلك القضايا، سواء في مستوى المضامين والأفكار والآراء أو في
مستوى أشكال التعبير ووسائله، وإذا ما كان الأمر على ما أشرنا من تقابل بين
الأمس والغد وانفتح على التقابل بين الماضي والمستقبل أو بين الموت والحياة،
كان من الطبيعي أن نرى جبران ونعيمة وأصحابهما يشنون حملات عنيفة
للهجة على سدنة الماضي ودعاة التقليد، وقد اعتبرهم نعيمة في بعض الفصول
كالبحابح توهّم بالنور ولا نور، وتوهّم بالحياة ولا حياة، وأطلق عليهم صرخته
المعروفة، يدعوهم فيها إلى نبذ الوهم إلى الحقيقة ونبذ الموت إلى الحياة، ونبذ
الظلمة إلى النور : "تظفوا هياكلكم من الأصنام الخشبية التي تحرقون أمامها
بخوركم الآن.

(9) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل، عواصف العواصف، ص.ص. 226 - 227.

امحوا أساسات تلك المذابح المموية. دعوا الحباب تبرق بأذنابها في
دياجير الحياة فتخدع من لم ير بعد نور الشمس، وأعدوا في قلوبكم هياكل جديدة
لآلهة جديدة ومنابر عالية لمصابيح تنقد بزيوت الحق والغيرة والإخلاص.
ولا تقنطوا "قوراء الغيوم لا تزال شمس مشرقة" (10).

وما من شك في أن من ظلّ على الوهم في تقدير نعيمة وصحبه لم
يستطع أن يتبين الحقيقة، ومن ظلّ عبد الأمل لم يستطع أن يتبين ما يزرع به
الغد من أسرار، ولا كان قادراً على الإبحار في المجهول رغبة في استكشاف
عوالم الحلم والخيال والرؤيا، ومن قنع بالتقليد ظلّ عاجزاً عن تبين ما يطراً
على الحياة من تطوّر وعلى الأدب من تحول وتبدل، حتى غنوا كالأضراس
المسوسة في عرف جبران⁽¹¹⁾ لا بدّ من استئصالها حتى تعود للإنسان عافيته،
ويعود إليه صفاء ذهنه ليتمكن من النظر في أسرار الكون عساه يدرك كنهه.

والحق أننا لو سعينا إلى استعراض مختلف الصور التي استعملها جبران
وأصحابه (خاصة منهم نعيمة) عند الحديث عن أنصار التقليد، وعند الخوض
في الاختلاف الجوهرى بين رؤيتهم ورؤيتهم، لطال الكلام وزاد عن المقام،
ولذلك فإننا نكتفي ببعض ما جاء من نعوت في كتاب "الغربال"، منها نعتهم
بالضفادع، ونعت أدبيهم وكلامهم بالنقيق (لعلّه إلى النعيق أقرب) ونعت فكرهم
بالغفلة عمّا يجري في الحياة من حولهم وقد ظنوا واهمين أنها ثابتة بثبوتهم،
جامدة جمودهم، فقصر نظرهم دون تبين حركتها وتطوّرها، فكان قصر نظرهم
ذاك - في عرف نعيمة- مصيبة، لا بدّ من توقيها إن كنا نروم الحياة ونورها :
"مصيبة ضفادع الأدب، يا ساتي، أن الحياة تسير بهم وهم قعود، فيتوهمون أننا
لحياة قاعدة مثلهم. كما تدور الأرض بنا ونحن نيام فنقوم واهمين أننا لا نزال
حيث كنا ساعة ألقينا بأنفسنا على الفراش. والحقيقة هي أننا، بين غفلتنا
ويقظتنا، قد قطعنا مع الأرض مسافات شاسعة.

(10) المصدر السابق، فصل : الحباب، ص 64.

(11) جبران خليل جبران، العواصف، فصل : الأضراس المسوسة، ص.ص. 419 - 421 من
المجموعة الكاملة.

من أكبر الأوهام التي يؤخذ بها ضفادع الأدب وهمهم أن تسيير الأدب منوط بهم. بل إن أعتة المسكونة كلها في أيديهم وهم المسؤولون عنها. فليس للخلق في فلسفتهم من مكان. وليس للقوانين التي ربطت بها الحياة أجزاءها من محلّ من الإعراب في قاموسهم. أما مسؤوليتهم فتتصرّص باعتقادهم في إبقاء. القديم على قدمه. وقد فاتهم أنّ الحياة تتم نفسها وهم نيام⁽¹²⁾.

فليس من شك، إذن، في أنّ جماعة الرابطة القلمية قد ساروا على نهج الرومنطيقين عموماً في العمل على أن تقوم على أنقاض الرؤية التقليدية رؤية جديدة ابتداعية، تختلف عنها في الأسس التي ترتكز عليها كما تختلف عنها في الغايات التي ترمي إلى تحقيقها وتختلف عنها أيضاً في الوسائل التي تتوسل بها إلى تلك الغايات، فإذا كانت الأولى تقوم على التقليد وتدعو إلى السير على نهج السابقين فإن الثانية تدعو إلى نبذ ذلك التقليد والعزوف عن أتباع مسار السابقين، كما تدعو إلى السفر الدائم نشداناً لقارات جديدة وطلباً لمعنى لا يحيط به النظر العقلي، وإذا كانت غاية مطلب الأولى أن ترقى إلى أعلى مراتب التقليد وأقصى درجات مضاهاة السابقين، فإن غاية الثانية هي أن تسهم في إنارة الطريق إلى الحق والجمال، وإذا كان هم الأولى الحفاظ على طرق التعبير والتصوير كما ورثتها عن الأسلاف، فإنّ همّة الثانية متعلّقة بالسعي إلى إطفاء ما في الروح من شوق إلى المطلق وريّ ما فيها من ظمأ إلى كشف المحجوب عن الأبصار، فمدار القضية واحد وإن تعدّدت تجلياته وتوّعت مجالاته: فما يصحّ عند الحديث عن الموقف من الإنسان ومنزلته من الكون يصحّ عند الحديث عن الطبيعة وعلاقة الإنسان بها، وما يصحّ عند الحديث عن تصوّر ما ينبغي أن يكون عليه الإنسان والكون، يصحّ كذلك عند الحديث عن القيم التي يتأسس عليها ذلك كلّ، وهذا ما يدفعنا إلى اعتبار أن هذه الحركة التي ينضوي جبران وأصحابه تحت لوائها - ونعني الحركة الرومنطيقية - ليست مماثلة لما سبقها من الحركات المتصلة بالصراع بين القديم والجديد، لأنّها حركة عملت جاهدة على رفض النموذج وعملت على الإنشاء على غير مثال وسعت إلى

(12) ميخائيل نعيمة، الغربال، فصل، نقيق الضفادع، ص. 94.

خلخلة قواعد اتباعية كانت تبدو ثابتة لا تقدر على زعزعتها قوة مهما عظمت، ولأنها أيضا حركة قامت على رؤية حضارية دعامتها تقويض أعراف وتقاليد وسنن قصرت دون المعرفة الشاملة، وقعدت بالإنسان دون إدراك المنزلة التي ينبغي أن تكون له ودون اكتشاف جوهر كينونته.

وقد تحدثنا من قبل عن الصدع الذي حدث بين الإنسان ومن حوله في التصور الرومنطقي، وقلنا إنه صدع لا رأب له، وأنه شرخ ربما كان كالقطيعة، وفصلنا القول في أسباب ذلك ونتائجه، ولسنا نرى الخطاب الأدبي إلا واحدا من الميادين التي تجلّى فيها ما أشرنا إليه من اعتراض على ما ساد قرونا حتى غدا - في نظر نعيمة على سبيل المثال - غلا ثقيلًا وطوقا يحول دون انطلاق الأديب والشاعر خارج أطر رسمت له وقدّر عليه أن يظل داخلها لا يبرحها⁽¹³⁾، وهي أطر رأى نعيمة وأصحابه أنها قضت على ما ينبغي أن يكون في الأدب من نبض حيّ، فهي - من ثم - حقيقة بأن تنبذ وأن تعوّض بغيرها ممّا يكون قادرا على تحقيق "نهضة" أدبية حقيقية يقضى من خلالها على الجمود والتقليد وينفتح بها للأدب باب ما تعود - في أدبنا - أن يدخله، وهو باب يفضي إلى قضية أخرى جوهرية متصلة بالقضية الأولى، وهي قضية السنن المرجعي الذي يمكن أن نتخذة محجة في نشدان الشعر الحق والأدب الحق، وهو سنن بعيد عن السنن الشائع بين عدد كبير من أدباء العربية في ذلك الحين، وهو سنن وجد فيه نعيمة تبريرا لتتكب جبران السبل المطروقة فقال : " لم يتقّد جبران بالقوانين والسنن التي أذن لها شعراؤنا وكتّابنا منذ أجيال لأنّه وجد نفسه أوسع منها. وعندما شعر بحاجة إلى البيان عما في نفسه الهائجة أبى أن يلجأ إلى الأساليب البيانيّة المطروقة فأعرض عنها ثم تار عليها"⁽¹⁴⁾.

ولئن ربط نعيمة خروج جبران عن المألوف من البيان بالرغبة في التعبير عما كان يجيش بنفسه فإنّه - في تقديرنا - قد عرّج على قضية فصل

(13) انظر في هذا ما كتبه نعيمة في "الغريال"، فصل "الحباحب" وخاصة ص. 45.

(14) المصدر ذاته، فصل : عواصف العواصف، ص. 226.

القول فيها في ثانيا كتاب الغربال، وعاد إليها مرة بعد مرة ساعيا إلى ترسيخها في الأذهان، وهي قضية كفاية "الأساليب البيانية المطروقة" وكفائها في التعبير عن الرؤية الجديدة وما يتصل بها من مواقف لم تألفها الذائقة العربية فوصمتها بنعوت شنيعة خاصة أنها لم تكن غريبة عما شاع في آداب الغرب، وهي صلة كفيلة بإثارة اعتراض المحافظين وقد توجسوا منها خطرا على آداب العربية، ولكن نعيمة لم يتردد في الإفصاح عن رأيه وفي بيان ما يمكن أن يجنيه الأدب العربي من ثمار تلك الرؤية الجديدة الطارئة عليه، فكتب : "ما تعود البعض أن يدعوه "تهضة أدبية" عندنا ليس سوى نفحة هبت على بعض شعرائنا وكتابنا من حداثق الآداب الغربية، فذبت في مخيلاتهم وقرائحهم كما تدبّ العافية في أعضاء المريض بعد إيلاله من سقم طويل، والمرض الذي ألمّ ببلغتنا أجيالا متوالية كان شللا أوقف فيها حركة الحياة وجعلها، بعد عزّها السابق، جيفة تتغذى بها أقلام الزعانف المستعبدين وقرائح "النظامين" والمقلدين. أما اليوم فقد رجعنا إلى الغرب الذي كان بالأمس تلميذنا، لنقتبس عنه أمثلة جعلناها حجر زاوية "تهضمتنا الأدبية". وتلك الأمثلة هي أن الحياة والأدب توأمان لا ينفصلان، وأنّ الأدب يتوكأ على الحياة، والحياة على الأدب وأنه وأعني الأدب - واسع كالحياة، عميق كأسرارها، ينعكس فيها وتنعكس فيه. أدرکنا - بفضل الغرب - أن نظم الشعر ممكن في غير الغزل والنسيب، والمدح والهجاء، والوصف والثناء، والفخر والحماسة"⁽¹⁵⁾.

إننا، إذا ما تركنا الجانب السجالي وما يتصل به ممّا يمكن حمله على الدعوة والدعاية وهو جانب حريّ بالدراسة من وجهة تاريخ الأدب ومن غيرها نرى في هذا الشاهد، كما رأينا في غيره من الشواهد، أن لبّ القضية ومدارها إنّما هو تصوّر الأدب (والشعر طبعاً) حدّاً ووظيفة، وتصور أفضل السبل إلى التعبير عن تلك الرؤية التي جعلت دينها النظر في ذلك "الحيوان المستحدث من جماد" وفي صلته بسائر الكائنات وفي صلته بالكون أيضاً، كما أن مدارها هو حمل القارئ على التسليم بأن البقاء في حنود مراجع الأدب العربي

(15) المصدر نفسه، فصل : الرواية التمثيلية العربية ص.ص. 29 - 30.

المعروفة وأنساقه لا يمكن أن يتحقق منه ما كان نعيمة وأصحابه يسعون إليه من "تهضة" بعد "الليل الذي غمر شرقنا العربي (...)" [و] بسط جناحيه فوق أطراف أقطارنا وقبض على قلبها بمخالب نسرية فضيق أنفاسها وأطبق أجفانها فاستغرقت في سبات عميق" (16)، وهو سبات قد جعل عددا غير قليل من الشعراء، في نظر نعيمة وأصحابه، يعتقدون أنه ليس في الإمكان أبدع مما كان، حتى غدا الواحد منهم، على حدّ تعبير جبران، مقلداً "لا يكتشف شيئا ولا يخلق أمرا، بل (...)" يصنع أثوابه من رقع جزّها من أثواب من تقدمه (...) ويسير من مكان إلى مكان على الطريق التي سار عليها ألف قافلة وقافلة ولا يحيد عنها مخافة أن يتيه ويضيع (...). ويتبع بمعيشته وكسب رزقه ومأكله مشربه وملبسه تلك السبل المطروقة التي مشى عليها ألف جبل وجبل فنظلّ حياته كرجع الصدى ويبقى كيانه كظلّ ضئيل . لحقيقة قصيّة لا يعرف عنها شيئا ولا يريد أن يعرف" (17).

لعلنا في غير حاجة إلى بيان ما يرتبط به كلام جبران هذا بكلام نعيمة في المنطلق وفي المسار وفي الهدف، فكلاهما ينطلق من ملاحظة قصور "التقليد في الشعر والأدب عن الاضطلاع ما يراه له الرومنطيقيون عموما من دور مهمّ في الاهتداء إلى الكشف عن خفايا النفس وخباياها وكلاهما يعمل على بيان أن حاجات اليوم تختلف عن حاجات الأمس وأن التعبير عن تلك الحاجات ينبغي أن يكون بوسائل وطرق تختلف عن الوسائل والطرائق التي مكنت الأسلاف من التعبير عن حاجاتهم، وكلاهما يهدف من خلال ذلك كلّ إلى بث روح جديدة في الشعر والأدب وإلى السعي إلى أن يكون أدب اليوم - وشعره طبعاً - وفياً لهذه الروح الجديدة منطلقاً من قيود التقليد الذي صار قيداً يمنع الشاعر والأديب من أن يخدم "الحقيقة والجمال" على حدّ تعبير نعيمة، فلا غرابة، إذن، في أن نرى جبران يختار التهكم والسخرية من الذين ظلّوا يرون المثل الأعلى في تقليد السابقين، واتباع نهجهم اتباعاً يحو خصوصيتهم

(16) المصدر نفسه، فصل : الجاحب، ص.ص. 45 - 46.

(17) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، فصل : مستقبل اللغة العربية، ص.ص. 560 - 561 من المجموعة الكاملة.

ويطمس شخصيتهم حتى فيما يتصل بأخصّ خصائص مشاعرهم وأحاسيسهم : "المقلّد (...) مقلّد حتى في حبّه وغزله وتشبيهه، فإنّ ذكر وجه حبيبته وعنقها قال : "بدر وغزال، وإن خطر على باله شعرها وقدها ولحظها قال : ليل وغصن بان وسهام، وإن شكا قال : جفن ساهر وفجر بعيد وعنول قريب (...) يترنم صاحبنا الببغاء بهذه الأغنية العتيقة وهو لا يدري أنّه يسمّ ببلادته دسم اللغة ويمتهن بسخافته وابتذاله شرفها ونبلاتها" (18) ويختم جبران هذا التهكم بدعوة صريحة، لا عوج فيها ولا التواء، فيقول : "ليكن لكم من عزّة نفوسكم زاجرا عن نظم قصائد المديح والثناء والتهنئة فخير لكم وللغة العربية أن تموتوا مهملين . محترقين من أن تحرقوا قلوبكم بخورا أما الأنصاب والأصنام" (19).

بيد أنّ ما نوّد التوقف عنده، والنظر في مختلف جوانبه نظرا مفصّلا إنما هو ما يتصل من حديث نعيمة وأصحابه بجوانب الإيقاع بوجه عام، ونعني به ما يتصل بالأوزان والقوافي وما إلى ذلك، وليس توجيه عنايتنا في هذا الباب هذه الوجهة ناتجا عن نقص في أهميّة ما قالوه بالنسبة إلى حدّ الشعر ووظيفته، أو نظرهم إلى الشاعر ومن يكون حقيقا بهذا اللقب، ولكننا نعتقد أنّ ما ذكرنا في الفصول السابقة كفيل بأن يغنينا عن العودة إلى ذلك، تجنبا للتكرار، خاصة بعد أن تبسطنا في ذكر ما ينبغي أن يضطلع به الشاعر من الوظيفة في عرف جبران وأصحابه، وبيّنا أنّها وظيفة تتصل بالسعي إلى الكشف عن حقائق الكون الجوهرية على مطية الخيال والحدس والرؤيا وما يستتبع ذلك أو يتصل به من وسائل التعبير والتصوير التي تصل بالشاعر إلى معانقة المطلق والوقوف على وحدة الكون.

(18) المصدر نفسه، ص 562، ولئن استعمل جبران صورة "الببغاء" في هذا المشهد، فإن نعيمة قد ذهب إلى أبعد من ذلك، فاستعمل صورة "الضفادع" للمقلدين واعتبر أنبهم شبيه بالنقيق، وخصّص فصلا كاملا لذلك، عنوانه : "نقيق الضفادع"، انظر، الغربال، ص ص 106 - 90.

(19) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

والحق أن قضية الأوزان والقوافي، أو قضية الإيقاع بوجه عام، قضية قد شغلت بال نعيمة كما شغلت بال أصحابه أيضاً، ولئن شاع بين الناس ما كتبه هو عنها دون ما كتبه سائر أعضاء الرابطة القلمية، فمرد ذلك - فيما نقدر إلى ما لقيه كتاب "الغربال" منذ صدوره من واسع الصدى وعظيم الأثر في نفوس القراء، وإلى ما في فصوله من نزعة سجالية لا تخفى ومن منزع دعائي مبطن بمنزع دفاعي، ثم إلى الدور الذي اضطلع به "مستشار الرابطة"، وهو دور المنظر والناقد والموجه كما أشرنا إلى ذلك في ثنايا هذا البحث، غير أنه من الخطأ - في نظرنا - أن نعتبر أن نعيمة قد كان صوتاً معزولاً يعبر عما كان يختلج في نفس صاحبه دون سواه ممن كانوا حوله، ولعل الأقرب إلى الحقيقة الموضوعية أن نعتبر نعيمة "ناطقاً باسم الرابطة"، أو أن نعدّه بوقها ومبلغ صوتها والمترجم عما كان يدور بين أعضائها من حديث يتصل بمختلف القضايا التي خضنا فيها ورأينا أنها - مجتمعة - تمثل رؤية شاملة صدرت عن منظومة فكرية متناسقة الأجزاء متكاملة العناصر، ويكفي - تأكيداً لما قلنا - أن نذكر بعض النصوص التي يبدو فيها موقف أصحابه في الرابطة القلمية من قضية الأوزان ووجوب ألا تكون للوزن الأولوية عند النظر في الشعر، ومن تلك النصوص، نصّ "الفاتحة" الذي صدر به إيليا أبو ماضي مجموعة "الجدول" وقد جاء ضمنه : [مجزوء الرمل]

لست مني إن حسب الشعر ألفاظاً ووزناً
خالفت دربك دربي وانقضى ما كان منا
فانطلق عني لئلا تقتني همّاً وحزناً
واتخذ غيري رفيقاً وسوى دنياي مغنى⁽²⁰⁾

إن تصدير مجموعة "الجدول" بهذه "الفاتحة" لبالغ الدلالة من وجوه عدة : فإذا ذكرنا أن هذه المجموعة الشعرية هي نتاج لقاء أبي ماضي بجبران وأصحابه لقاء بدّل مفهوم الشعر والشاعر لديه تبديلاً وأخرجه من نسق من المضامين إلى آخر ومن شكل إيقاعي إلى آخر، أدركنا أن هذا النص يقوم لدى

(20) إيليا أبو ماضي، الجدول، ص 9، والديوان، ص 745.

أبي ماضي مقام "الدستور" أو "العقد" الذي يريد أن يربط بينه وبين قارئه في طوره الشعري الجديد هذا وأدركنا أن أبا ماضي يجعل القطيعة مآل علاقته بقارئه إذا لم يكن دربهما واحداً، ذلك أنه لا يمكن أن يقوم تواصل بين الشاعر وقارئه، إن لم يعزف القارئ عن تصوّر للشعر أساسه ما شاع في تعريفات متداولة متوارثة تجعل منه كلاماً موزوناً مقفىً، وإن لم ينخرط القارئ، مقابل ذلك في رؤية الشاعر وتصوره، وهي رؤية تقوم على اعتبار الشعر إفشاء بهوم النفس، وكشفاً لأفراحها وأتراحها ودليلاً إلى ما يعتمل في أغوارها السحيقة، وعلى اعتباره "قفاً" لا صنعة، يتطلب من السامع -أو القارئ- مقدرة فنية تمكنه من الإصغاء إلى ذلك والتفاعل معه والتأثر به : [مجزوء الرمل]

يا رفيقي ... أنا لو لا أنت ما وقعت لحنا
كنت في سرّي لما كنت وحدي أتغني
(...) هذه أصداء روجي فلتكن روحك أذننا
(...) إن بعض القول فن فاجعل الإصغاء فنا (21)

بل إن رشيد أيوب قد ذهب إلى أبعد مما ذهب إليه إيليا أبو ماضي، ذلك أنه ضمّن مجموعته الشعرية الموسومة بأغاني الدرويش، نصّاً ليس من الشعر الموزون ولا المقفى، جعل له عنوان : "الشاعر" وافتتحه بقوله :

"ليس للشاعر الذي ينظم القصائد ويحكم
الأوزان والقوافي" (22)

ولا يخفى ما في هذا التعريف من الدلالة على ما كان يوليه أيوب، وهو في ذلك مثل سائر رفاقه في الرابطة القلمية، من أهمية ثانوية للأوزان والقوافي، أي للعنصرين اللذين ظلّا قروناً طويلة أساساً للتمييز بين الشعر والنثر، فإذا ما ذكرنا أن مجموعة "أغاني الدرويش" هي المجموعة الشعرية التي صدرت للشاعر زمن "الرابطة القلمية"، أدركنا قيمة هذا النص وطاقته

(21) المصدر نفسه ص 5 (والديوان ص 743).

(22) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص 154 (وقد ورد النص في ترتيبه المطبعي على الشكل الذي ذكرنا).

ومداه : فهو نص "ثري" في مجموعة شعرية (ويعني إدراجة على ذلك النحو خرقاً للعقد الذي أقامه الشاعر مع قارئه، إذ أُوهمه أن نصوص المجموعة جميعها من الشعر على ما ينتظره القارئ، فإذا به بازاء أربعة نصوص في المجموعة هذا واحد منها، لا تدخل ضمن ذلك الصنف) وهو نصّ يفصح عن التحول العميق الذي طرأ على تصوّر رشيد أيوب للشعر والشاعر، وهو تحول باركه نعيمة، فاعتبر هذه المجموعة "مهور [ة] بروح الرابطة إلى حدّ بعيد [حتى لـ] كأنّ الذي نظمها غير الذي نظم الأيوبيات"⁽²³⁾.

ولو شئنا استعراض نصوص جماعة الرابطة المتعلقة بهذا الباب لطلال بنا الحديث، وقد آثرنا -من أوّل أمرنا- أن نذكر بعضها تمثيلاً، حتى يستقرّ لدينا اليقين بأن نعيمة لم يكن الوحيد من بين أصحابه في تناول قضية الأوزان والقوافي والإيقاع، ولئن ذكرنا في هذا الصدد نصّين لشاعرين (إلى جانب نصّ جبران)، يبينان بجلاء موقف الرابطين من الوزن والقافية ومن السير على نهج التقليد فيها (وفي أغراض الشعر أيضاً) فإننا سندعم ما ذهبنا إليه بنصّ نقدي آخر، لعلّه غير مشهور شهرة فصول كتاب "الغربال"، وهو نصّ نقّطفه من المقدمة التي وضعها وليم كاتسفليس لديوان ندره حداد (وهو بعنوان : أوراق الخريف) فكانت مناسبة عرّج فيها، كما فعل صاحبه من قبله، على هذه القضية، وبّين فيها "المحنة" التي أصابت الشعر العربي ببقاء أبناء العربية محافظين على "الصنعة" الشعرية وما تتطلبه من مراعاة لقواعد في الإيقاع صارت قيوداً للشعراء تمنعهم من التعبير عمّا يجيش في نفوسهم وتحملهم على أن يواصلوا الدوران في فلك من سبقهم لا يحدّون عنه، وقد أورد وليم كاتسفليس في تلك المقدمة حديثاً عاب فيه الشعراء على مواصلتهم النظم في أغراض لم يعد لها دور في تلبية ما يحتاج إليه الشاعر اليوم من تعبير عن كوامن نفسه، وأردف ذلك بقوله : "أنا لا أنكر فضل الصنعة، لا سيما إذا تكرّست لخدمة الموهبة الطبيعية ولإبراز جمالها، ولكنها إذا استقلّت عن الموهبة تصبح ضربة بدل النعمة (...)" (إن نصيب الأمة العربية من هذه المحنة كان أكبر من نصيب

(23) المصدر السابق، المقدمة (وقد كتبها نعيمة)، انظر ص 12.

سواها، وأظن أن السبب في ذلك هو أولاً ميل الشعوب العربية للكلام، ثم الخليل، رحمه الله وغفر له خطيئته الكبرى بوضعه الأوزان التي غدت أوزاراً في أيدي الدخلاء والمتطفلين⁽²⁴⁾.

إن هذه الشواهد التي ذكرنا، تمثيلاً، تبين بجلاء أن مسألة الأوزان والقوافي، قد كانت من المحاور المهمة التي خاض فيها أعضاء الرابطة القلمية في لقاءاتهم، واتخذوا منها موقفاً منسجماً وإن اختلف أسلوب تناولها من واحد منهم لى آخر، ولعل ميخائيل نعيمة قد كان أكثر الجماعة تفصيلاً عند التعرّض لها، فخصّص فصلاً من كتاب الغربال للخوض في "الزحافات والعلل"⁽²⁵⁾ فضلاً عما نجد له من ملاحظات وخواطر مبنوثة في سائر الفصول، وقد توخى نعيمة عند طرقة هذه القضية منهجاً غير غريب عن المنهج الاستدلالي، فانطلق من جملة من الملاحظات استقاهما مما بدا له أنه واقع الشعر العربي في تلك الفترة (ونعني خاصة العقد الثاني من القرن العشرين وبداية العقد الثالث منه) وعمل بعد ذلك على تبين الأسباب التي آلت بالشعر إلى ذلك "الدرك" في نظره، واجتهد في استخلاص ما رآه نتيجة لتلك الحالة ثم عمل على توجيه الحديث إلى الوجهة التي كان يراها حقيقة بإرجاع الأمور إلى نصابها.

أما منطلق نعيمة، فقد انبنى على ملاحظة أرادها أن تكون حقيقة موضوعية لا يختلف بشأنها اثنان، وهي أن الأوزان والقوافي والعروض بوجه عام، قد اكتسبت أهمية في نظر الناس فاقت ما ينبغي أن يكون لها في الحقيقة، وهذه الأهمية المصطنعة الزائفة انحرفت بالشعر عن مساره خاصة لدى المتأخرين ولدى معاصريه، حتى صار الناس يعتقدون أن العلم بالعروض وأبوابه هو العلم بالشعر ومقتضياته، وأن "امتلاك ناصية علم العروض" والتمييز "بين صحيح أوزان الشعر العربي وفاسدها"⁽²⁶⁾ هما السبيل إلى الشعر الحق، غير أن نعيمة يبادر إلى دفع هذا الوهم من أذهان قارئيه مقررًا في

(24) ولیم کاتسفلیس، مقمة : أوراق الخریف (لندرة حداد)، ص 8.

(25) میخائیل نعیمة، الغربال، ص ص 107 - 125.

(26) المصدر نفسه، ص 108.

مرارة مشوبة ببعض السخرية : "إننا في جتنا وراء ناصية العروض قد أفلتت من يدنا ناصية الشعر..." إننا في جهننا وراء التمييز بين صحيح أوزان الشعر وفاسدها قد نسينا الفرق بين ما هو شعر وما ليس شعرا" (27) وما من شك في أن التعلق بالنظم وإهمال الشعر يفضيان إلى إيلاء الأوزان (في جانبها الشكلي) وما يتصل بها من ضرورات وجوازات وزخافات وعلل، وغير ذلك، المرتبة الجلي، حتى صار من المسلّم به لدى أتباع هذا النهج أن "المهمّ المهمّ [هو] أن نعرف إذا ما نظمنا بيتا أننا لم نجز لأنفسنا ما لم يجزه الخليل، وأننا لم نهتك حرمة قاعدة ولم نخلّ بحرف من قاموس، ولم نتجاوز حدّ تقليد شريفاً أو طقس مقدس" (28) ولم يكتفِ نعيمة بهذا الغمز اللطيف في بيان خطئ من جعل دينه النظم وتقليد السابقين فيه، بل خرج من ذلك إلى تهكم واضح لعلّه لم يكن يروم منه سوى التعريض الصريح بالحدود التي توقف عندها أولئك المقلدون، وقد اتخذ في ذلك أسلوباً ظاهره التعظيم وباطنه غيره إن لم يكن عكسه، فكتب : "ومن حسنات علم العروض يا رفيقي أنه كثير البحور، ولكل بحر من بحوره قوارب يتعذر عليك ركوبه إلاّ بها، ولكلّ من تلك القوارب مقاديف لا تدار إلاّ بها، ولكلّ من تلك المقاديف حلقات وحنيات ومماسك لا يعرفها إلاّ غزير الخبرة وطويل الأناة، لذلك فالملاحة في هذه البحور تقتضي اقتحام الأخطار والمجازفة بالحياة (...) فلنمجدّ الملاحين يا أخي - أولئك الذين يحسنون الملاحة في بحور الشعر والذين يرتقون في سلّمه فلا تزل بهم قدم، إذ لا يجمعون معربه ولا يعرفون معجمه، لنمجدّ العروض وأبناء العروض" (29).

لا يخفى على ذي نظر، ما في كلام نعيمة في هذا الشاهد - وما هو سوى غيظ من فيض - من حملة تود أن تكون جارفة حتى تقضي على رؤية أخطأت الشعر فانهرفت إلى النظم ظناً منها أنه هو الشعر، ولا يخفى - كذلك - ما فيه من طابع سجالي توصل التهكم والسخرية والتعريض، والذم بما يشبه

(27) المصدر نفسه، ص 109.

(28) المصدر نفسه والصفحة ذاتها.

(29) المصدر نفسه، ص.ص. 109 - 110.

المدح، والحق أن حديث نعيمة لم يلتزم دوماً هذا الأسلوب إذ كثيراً ما نراه يخرج من التلميح إلى التصريح، كأنه يتأكد به من بلوغ حملته المدى الذي كان يريته لها، كأن يكتب متحدثاً عن النتائج المنجزة عن اعتماد النظم واعتباره - خطأ - من الشعر، أو عن النتائج المتولدة عن الوهم بأن العلم بالعروض يكفي لإدراك كنه الشعر، وما ترتب عن ذلك كله في أذهان الجمهور فراحوا يرفعون مقام كل من ألم بعلم العروض وقدر على النظم، وما ترتب عن ذلك أيضاً من ضرر لحق الشعر والأدب بوجه عام، حتى غدت هذه الظاهرة كالسوسة تتخر أدبنا : "العروض لم يسئ إلى شعرنا فقط - بل قد أساء إلى أدبنا بنوع عام. فبتقديره الوزن على الشعر قد جعل الشعر في نظر الجمهور صناعة، إذا أحاط الطالب بكل تفاصيلها أصبح شاعراً. وإذا أن للشاعر منذ بدء التاريخ مقاماً رفيعاً بين قومه أصبح كل طالب شهرة يلجأ إلى العروض كأنه أقرب الموارد (...). [حتى] أصبحنا نراسل نظماً، وننصافح نظماً، ونشرب الخمر نظماً، ونأكل "الكبة" نظماً، ونعمد أولادنا نظماً، ونزوجهم نظماً، ونستقبل أصدقاءنا نظماً، ونودعهم نظماً، ونهنتهم بعيداً أو بمركز أو بمولود نظماً. إلى أن لم يبق في حياتنا ما ليس منظوماً سوى عواطفنا وأفكارنا"⁽³⁰⁾.

ما من شك في أن قارئ حديث نعيمة الذي ذكرنا لن يسعه سوى الإقرار بأننا أصبنا النظم وأخطأنا الشعر، والإقرار أيضاً بأن شعرنا - كما قتمه نعيمة - قد بلغ زمن كتابة فصول "الغريال" - من التردّي درجة يصعب انتشاله منها، ولعلّه لا يسعه إلا موافقة الكاتب فيما قال وقد حشد من البراهين والأدلة والأمثلة ما يحمل القارئ على التسليم بوجهة نظره، وعلى مقاسمته حيرته والبحث معه عن السبيل إلى النهوض بالشعر العربي وإخراجه من مضايق النظم والعروض إلى أوساع الشعر وآفاقه الرحبة، وجعله مستجيباً حقاً لحاجات يومنا المختلفة عن حاجات أمسنا، وليست الاستجابة لحاجات يومنا - فيما يرى نعيمة ويقدر - أن نعوض بعض الأغراض الشعرية بغيرها وأن نواصل "النظم" وذلك بالحديث عن "منجزات" الحضارة الحديثة وصفاً وتمجيذاً، ذلك أن مثل هذا

(30) المصدر نفسه، ص.ص. 118 - 120.

"الشعر". إن صحت تسميته بذلك - لا يختلف في شيء عن "المديح الفارغ والثناء الشائن والغزل الذي لا غزل فيه" (31)، فإذا ما رأينا بعض شعر آتنا "قد أخذوا يفتشون عن مصادر جديدة يستقون منها الإلهام (...) منها: "الطيارات، الكهربائية، الغازات السامة، التلفون، كرة الرجل أوفوتبول، الاستقلال، حقائق الحيوانات، الديمقراطية الاشتراكية إل خ... إلخ ... [كان] في ذلك شاهد على أنهم سائرون مع العصر لا وراءه، لذلك يدعونهم عصريين (...) [ولكن] ينقصهم أمر واحد، وذلك أن يسيروا ولو بعض الطريق وراء الشعر، فقد ساروا أجيالا وراء الزحافات والعلل" (32).

إن لهذه الملاحظات التي أبداهها نعيمة في هذا الشاهد دلالة واضحة على رؤيته للشعر وفهمه معنى المعاصرة ومعنى التجديد في مجال الشعر إذ "ليست "العصرية" في الشعر أن ينظم شعراؤنا في بعض مظاهر حياتنا الحديثة مثل الطيارات والكهرباء والغازات والتلفون إلخ ...، وليست في أن يملأ [الشاعر منهم] ديوانه بالصور والرسوم، وإنما "العصرية" أن تستفيق نفوسهم على رعدة الحياة داخلها" (33) وأن يكف شعراؤنا عن البحث عن الشعر في رعدة الحياة وفاقعها و"أن تتلحج [نفوسهم] بجرثومة الحياة، فتجد في داخلها عواطف وأفكارا، لا أوزانها وقوافي فقط" (34)، كما أن لها دلالة على رغبته في إعادة الأمور إلى نصابها، ولن يتأتى ذلك -في عرفه- إلا بالوقوف على حدّ الشعر وبإدراك وظيفته وبتحديد الدور الذي تضطلع به مكوثاته، ولما كانت نيتنا -مقامنا هذا- أن نتبين منزلة "الوزن" من الشعر، والدور المنوط به في الخطاب الشعري، سعيانا إلى تتبع ما كان نعيمة يراه له من الوظيفة وما يعتبر له من المنزلة، فوصل بنا النظر إلى استخلاص مستويين في حديثه عنه، أحدهما يمكن حمله على أنه ذو منزع تاريخي وثانيهما ذو منزع نظري فكري.

(31) المصدر نفسه، ص. 123.

(32) المصدر نفسه، ص.ص. 122 - 123.

(33) عبد الكريم الأستر، النثر المهجري، كتاب الرابطة القلمية، ج 2، ص 204.

(34) ميخائيل نعيمة، الغرغال، ص ص 124 - 125.

فأما المستوى الأول، فقد انطلق نعيمة عند تناوله من مسلّمة هي كالمصادرة إذ أن الأساس الذي تركز عليه أساس قُتْمه على أنه حقيقة لا مرأى فيها ولا اختلاف بين الناس في تقديرها، رغم أنها ترجع في بعدها الفكري وفي خلفيتها النظرية إلى الرؤية الرومنطيقية، ثم بنى بقية حديثه على تلك المسلّمة متحدّثاً عن نشأة الأوزان وبقائها -أول أمرها- في الحدود المرسومة لها إلى أن انحرف بعض الناس بالشعر فجعلوا للوزن من القيمة ما ليس له : "إن القصد الأساسي من الوزن هو التناسق والتوازن في التعبير عن العواطف والأفكار ولا شك أن الأوزان نشأت نشوءاً طبيعياً. وكان سبب ظهورها ميل الشاعر إلى تلحين عواطفه وأفكاره. والكلام المتوازن المقاطع أسهل للتلحين من الكلام الذي لا توازن بين مقاطعه من حيث الطول والقصر. لذلك لحق الوزن بالشعر ونما معه نمواً طبيعياً، فكان يتكيّف بالشعر ولا يتكيف الشعر به. هكذا نما الشعر العربي ونمت أوزانه. وما زال الوزن لاحقاً والشعر سابقاً إلى أن قيّض الله لأبي عبد الرحمن أن جمع كل ما توصل إليه من الأوزان فبوّبها وحدّدها وجعل لكل منها قواعد ولكل قاعدة جوازات وللجوازات جوازات الخ.

منذ ذلك الحين يا أخي أخذ الوزن يتغلب رويداً رويداً على الشعر إلى أن أصبح الشعر لاحقاً والوزن سابقاً وأصبح كل من قدر أن يتغلب على عروض الخليل بأوزانها وزحافاتهما وعللها أهلاً لأن يدعى شاعراً⁽³⁵⁾.

وأما المستوى الثاني الذي توخّاه نعيمة في النظر إلى هذه القضية فيعود إلى الرؤية التي بنى عليها كثيراً من نثره وبنى عليها شعره، وهي الرؤية التي كان له دور في إشاعتها بين صحبه من الرابطة القلمية ونعني الرؤية الرومنطيقية، خاصة فيما توليه للنفس من المنزلة وفيما تراه لها من مرتبة متميّزة تدعو إلى العمل على إدراك حقيقتها واستكناه جوهرها لما ينطوي عليه من حقائق شاملة ثابتة، كما تدعو إلى الإنصات إلى خلجاتها وأصواتها الخفية الهادية إلى وحدة الكون ووحدة حقيقته، وما الشعر عند نعيمة سوى ترجمة لتلك الأصوات الخفية وتعبير عن تلك الخلجات، ولما كان للنفس من المنزلة - لدى

(35) المصدر نفسه، ص.ص. 117 - 118.

نعيمة ولدى الرومنطيقين بوجه عام - ما ذكرنا، لم يكن غريبا أن نرى نعيمة يجعل حديثها مماثلا - عند النظر والتقدير - للصلاة، وأن يجعله في مرتبة المقدس : "لقد وضع الناس للشعر أوزانا مثلما وضعوا طقوسا للصلاة والعبادة. فكما أنهم يتألقون في زخرفة معابدهم لتأتي "لائقة" بجبروت معبودهم، هكذا يتألقون في تركيب لغة النفس لتأتي "لائقة" بالنفس. وكما أن الله لا يحفل بالمعابد وزخرفتها بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب، هكذا النفس لا تحفل بالأوزان والقوافي بل بدقة ترجمة عواطفها وأفكارها (...) فقد رأى الأقدمون أن الشعر، وهو لغة النفس، لا يليق بها ما لم يكن مقيدا بأوزان. إذ وجدوا أن الأوزان تساعد على تنسيق الجمل وتوازنها، وفي التوازن سرٌّ من أسرار الجمال"⁽³⁶⁾.

ولم يتردد نعيمة - كما لم يتردد جبران أيضا -⁽³⁷⁾ في هذا السياق السجالي، في دفع الحديث إلى حدود لا تخلو من مبالغة، كأن يكتب قائلا : "فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة. فرب عبارة منثورة، جميلة التنسيق، موسيقية الرنة كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية"⁽³⁸⁾.

غير أن كلام نعيمة الوارد في هذا الشاهد لا بد أن يؤخذ بكثير من الاحتراز والتحفظ إن لم نقل بالحدز أيضا، ذلك أن موقف شعراء الرابطة من الأوزان وموسيقى الشعر بوجه عام لم يكن قط موقف رفض كليّ وعزوف كامل، ولا يمكن أن يكون كذلك إذا ما وضعنا أنفسنا في سياق رؤيتهم الكون والأسس التي يبنون عليها من جهة، وفي سياق تصوّرهم ماهية الشاعر

36) المصدر نفسه، ص.ص. 115 - 117.

37) انظر خاصة فصل : المخدرات والمباضع من كتاب "العواصف"، وفيه يقول : "ويطلب الشرقيون من الشاعر أن يحرق نفسه بخورا أمام سلاطينهم وحكامهم وبطاركهم، وقد تلذذ فضاء الشرق بغيوم البخور المتصاعدة من جوانب العروش والمذابح والمقابر ولكنهم لا يكتفون، ففي أيامنا هذه مداحون يضارعون المتنبي وراثون يضاهون الخنساء ومهنتون أكثر طلاوة من صفى الدين الحلبي (...) وبالاختصار، فالشرقيون يعيشون في مسارح الماضي الغابر ويميلون إلى الأمور السلبية المسلية المفككة ويكرهون المبادئ والتعاليم الإيجابية التي تلتهمهم وتهيبهم من رقادهم العميق المغمور بالأحلام الهادئة"، ص ص 405 - 406 من المجموعة الكاملة.

38) ميخائيل نعيمة، الغريال، ص 116.

ووظيفته من جهة ثانية : أما الجانب الأول، أي رؤيتهم الكون، ففيه ما يجعلنا نقرّ إقراراً بأن جبران وأصحابه كانوا لا يرون عن الأوزان محيذاً، لأن الأوزان تجسيد للموسيقى، والموسيقى انعكاس لما في الكون من تناعم وانسجام، وقد بيّنا من قبل أهمية الموسيقى في المنظومة الفكرية الرومنطيقية بيانا يجعل التكرار للأوزان وما تصدر عنه من موسيقى وإيقاع إخلالاً بأساس مهم من أسس الرؤية الرومنطيقية للكون وانتلاف عناصره وانسجام كائناته انتلاقاً وانسجاماً يحسّ بهما الرومنطقي ويبلغان كيانه في شكل أنغام خفية يدركها بأذنه الروحية أو بأذن أذنه كما قال جبران⁽³⁹⁾، وأما الجانب الثاني، فهو على صلة وثيقة بتصورهم الشاعر ووظيفته، فإذا ما كان ذا قدرة تفوق قدرة البشر العاديين، وكان متفرداً فذاً، كان حقيقاً بأن يسمع "رنّة الأفلاك" وبأن يقف على ما في الكون من تناعم وبأن يدرك ما فيه من انسجام، ثم بأن يعبر عن ذلك كله تعبيراً غير عادي، تكون الموسيقى سنده في ذلك، إذ أنه ذو نفس مستيقظة تلد عواطف جميلة "كما أنه ذو نفس شاعرة، وما تلده مثل هذه النفس هو الفن، والفن إذا اتخذ الكلام ثوباً كان شعراً"⁽⁴⁰⁾ غير أن هذا الشعر لا بد أن يكون - في نظر نعيمة وأصحابه - انعكاساً للموسيقى الكونية وانسجامها وتناعمها، وانعكاساً كذلك لما تدركه نفسه من أسرار ونواميس وترانيم وتناسب بين عناصر الطبيعة، ولعلّ في هذا كلّ تفسيراً لما ألحّ عليه مؤلف الغربال - حينما عرف الشاعر بأنه نبيّ وفيلسوف ومصوّر وموسيقى وكاهن، فخصّص لتعريفه نبياً جملة واحدة وأهمّل تعريفه فيلسوفاً وعرفه مصوراً في جملة واحدة أيضاً، وأطال في تعريفه موسيقياً فقال : " [الشاعر] موسيقي - لأنه يسمع أصواتاً متوازية حيث لا نسمع نحن سوى هدير وجعجعة. العالم كلّ عنده ليس سوى

(39) نشير إلى قول جبران [مجزوء الرمل]

إن في صيوتك صيوتا نافخا في أنز أنزي

انظر البدائع والطرائف، قصيدة : الشحرور، ص 607 من المجموعة الكاملة.

ونجد لدى نعيمة جملاً عديدة في مثل هذا المعنى، منها قوله : "إن روح الشاعر تسمع دقات انباض الحياة وقلبه يردد صداها ولسانه يتكلم بفضلة قلبه"، انظر الغربال، ص 86.

(40) المصدر السابق، ص 124.

الـة موسيقية عظيمة ⁽⁴¹⁾ تتفر على أوتارها أصابع الجمال وتقل ألحانها نسمات الحكمة الأبدية. هو يسمع موسيقى في ترنيمة العصفور وولولة العاصفة، وزئير اللجة وخريير الساقية، ولغث الطفل وهذيان الشيخ. فالحياة كلها عنده ليست سوى ترنيمة - محزنة أو مطربة - يسمعا كيفما انقلب. لذلك يعتبر عنها بعبارات موزونة رنانة. الوزن والتناسب في الطبيعة أخوان لا ينفصلان وبغيرهما لم يكن شيء مما كَوّن". والشاعر الذي تعانق روحه روح الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواه. لذلك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم الوزن ضروري أما القافية فليست من ضروريات الشعر لا سيما إذا كانت كالقافية العربية بروي واحد يلزمها في كل القصيدة".

وليس توسع نعيمة في تعريف الشاعر موسيقيا إلا دليلا على ما كان يوليه هو وصحبه من الأهمية للإيقاع في الشعر، وهي أهمية نفدّر أنها تعود على الخصوص إلى مقتضيات منظومتهم الفكرية على ما بيّنا من منزلة الإيقاع من الشعر ومماثلة ذلك الإيقاع لإيقاع الكون وتناغمه وانسجامه. ولما كان من أسس تلك الرؤية أيضا الاعتراض على السائد ونبد المستتب، كان من الطبيعي أن يعترضوا على تلك القيود وخاصة منها قيد القافية، وقد حمل عليها نعيمة في مواضع شتى من فصول كتاب الغربال، وألحّ في أكثر من مناسبة على أنه "لا مناص لنا من الاعتراف بأن القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد من حديد تربط به قرائح شعرائنا - وقد حان تحطيمه من زمان" ⁽⁴²⁾.

وما هذه الدعوة - في تقديرنا- إلا صدى لما كان نعيمة وأصحابه، في سيرهم على نهج الرومطيقين، يرون من وجوب أن يتحرّر الشاعر من تلك القيود، إذ الحرية والانطلاق من قيود تبدو ذات صلة بالمواضعات والأعراف والتقاليد (وما ترتكز عليه من نظر عقلي) من الأمور التي دأب الرومطيقون على المناداة بها والدعوة إليها، وقد تجلّى ذلك في رؤيتهم الكون والدعوة إلى الوقوف على وحدته وثبات حقيقته وشمولها كما سلف أن بسطنا القول، كما

(41) الغربال، ص 84.

(42) المصدر السابق، ص 85.

تجلى ذلك في رغبتهم ربط "الأدب بالحياة" وجعلهما توأمين، وربطه بالعمل على الكشف عما في النفس الإنسانية من خفايا، لأن ما يختلج في تلك النفس واحد⁽⁴³⁾ (وهذا معنى وحدة الحقيقة وشمولها في نظرهم) وإن اختلفت الظروف في الزمان والمكان، فإذا بالأدب (والشعر طبعاً) يترجم عن الحياة في اتساعها وعمقها، وإذا بالأديب يغدو متحرراً من ملاسبات عصره ومقتضيات الجماعة التي ينتمي إليها (إذ أن ذلك عرض زائل) ويغدو متحرراً من أشكال يرى أنها كانت سبباً جوهرياً من أسباب الجمود الذي أصاب الألب العربي، ويغدو متحرراً من سلطان التقليد. وفي هذا بعض التفسير - أو التبرير - لما قاله نعيمة حينما كتب : "أتيت لأنفت في حياتكم مكروبا جديدا يحولها إلى حرب أبدية وجهاد مستمر، أتيتكم كشیطان حواء لأبين لكم (...) [أن] الحياة في اكتشاف الجديد واختبار ما لا يزال مجهولاً والأقدام على كل ما تشتم من ورائه رائحة الحقيقة [وأن] الحياة في الانتقاد والتجدد [وأن] الحياة في شجرة معرفة الخير والشر"⁽⁴⁴⁾.

إننا إذا ما تجاوزنا ما في هذا الشاهد من منزع إلى النبوة والاضطلاع برسالة مقدسة وهو منزع غير غريب عن الرومنطيقين، استوقفنا ما يكمن وراءه من تصور للشعر (والأدب) يقوم على مبدأ أساسي وهو اعتبار وظيفة وظيفة كشف لا وظيفة وصف وقد ألح في هذا السياق على أن "الشعر ميل جارف وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها، هو انجذاب أبدي لمعانقة

(43) انظر قول نعيمة، في الغريال، ص 115 : "إن عواطفنا وأفكارنا مشتركة لأن مصدرها واحد وهو النفس.

وإن في الواحد منا ما في الآخر من العواطف والأفكار لكنها قد تكون مستيقظة في بعضنا، غائلة في الآخر. وإن هذه العواطف والأفكار، وإن استيقظت في بعضنا، فقد تكون خرساء. وإنها في بعضنا مستيقظة وناطقة. وإن العواطف والأفكار إذا ما استيقظت ونطقت بنفسها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة كان ما تنطق به شعراً وإن من استيقظت عواطفه وأفكاره وتمكن من أن يلفظها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة كان شاعراً. وإذا أن العواطف والأفكار هي كل ما نعرفه من مظاهر النفس فالشعر إذن هو لغة النفس. والشاعر هو ترجمان النفس.

هذا ما أعرفه يا أخي عن الشعر والشاعر."

(44) المصدر السابق، ص 42.

الكون بأسره والاتحاد مع كل ما في الكون (...) هو الذات الروحية تتمدد حتى تلامس أطرافها الذات العالمية⁽⁴⁵⁾. ويعني هذا أن الشعر لا بد أن يتخلّى عن مساهمة ما درج عليه الناس في مختلف مستوياته، وأن يتجه إلى مساعدة الإنسان على فهم حقيقة الكون الشاملة وعلى تبين منزلته من الكون إلى جانب ما ينبغي له أن يضطلع به من مهمة في إرشاده إلى تناعم الكون وانسجامة من خلال ما يختاره له من الإيقاع، هو إيقاع لا يمكن أن يكون إيقاعاً واحداً ثابتاً إذ أن الحياة ليست ذات وجه واحد وإن كانت حقيقتها واحدة، فإذا ما رأينا نعيمة يلحّ على أن تكون مقاييس الأدب الثابتة متصلة بالاستجابة لما في نفوسنا من حاجات لا تتبدل برغم الظروف، ورأيناها يدرج ضمن تلك الحاجات الحاجة إلى الموسيقى، إذ "في الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه"⁽⁴⁶⁾، زاد يقيننا بأن موقف نعيمة من الأوزان والإيقاع في الشعر موقف لا يمكن أن نفصله عن الأسس التي قامت عليها رؤيته ورؤية أصحابه من أعضاء الرابطة القلمية وهي رؤية تجعل لتناغم الكون وانسجام توقيعه مرتبة رفيعة، على أن الانسجام والتناغم لا يعني الرتابة، وفي هذا بعض التفسير لاستحسان نعيمة شعر نسيب عريضة، وخاصة منه ما قام على تنوّع القافية (أي ما قام على نفي الرتابة)، وقد ذكر ذلك بقوله: "ولعلّ أوفر منظوماته، سلاسة ونعومة هي التي نزع فيها عن القافية الواحدة إلى القافية المتنوّعة"⁽⁴⁷⁾، وإذا ما سعينا إلى تفسير استحسان نعيمة تنوّع القوافي، أمكننا أن نردّ ذلك إلى التوازي الذي يقيمه مؤلف "الغربال" بين الشعر والعاطفة المترججة المرتعشة التي لا يدرك كنهها إلّا الشاعر الحق الذي يعكف على النظر في نفسه والغوص في خباياها وزواياها، "حتى إذا ما عثر (...) هناك على عاطفة تعترض وفكر يتملّص صاغ (...) لتلك العاطفة ولذلك الفكر لباساً من الكلام يليق بهما، وليس من الكلام ما يليق لباساً للعاطفة الحية والفكر المستيقظ إلّا ما جمع منه بين أنثلاف

(45) المصدر السابق، ص ص 76 - 77.

(46) المصدر السابق، ص 71.

(47) المصدر السابق، ص 142.

ألوان الرسام وتناسق أشكال النحات وتوازن خطوط البناء وترابط ألحان الموسيقى" (48).

وقد يبدو من المبالغة والتمحل أن نرجع جميع ما قاله نعيمة في فصول كتاب "الغريبال" إلى قضية الإيقاع وما في سياقها من أوزان وقواف وغير ذلك، غير أن النظر في تلك الفصول وتتبع ما قاله في هذا الباب يحملان القارئ على الاعتقاد بأن قضية الإيقاع والأوزان كانت من أمهات القضايا التي خاض فيها ناقد الرابطة ومستشارها، إذ أنها تمثل جانباً من جوانب رؤيته للكون، فإذا ما كان "العالم كله عنده ليس سوى آلة موسيقية عظيمة تتقر على أوتارها أصابع الجمال وتنقل ألحانها نسمات الحكمة الأبدية"، وكانت "الحياة كلها عنده ليست سوى ترنيمة - محزنة أو مطربة- يسمعها كيفما انقلب" (49) كان من الطبيعي، في سياق هذا المنطلق أن يتخذ التعبير عن ذلك كله منحى الوزن والإيقاع، وكيف لا يكون ذلك كذلك، و"الوزن والتناسب في الطبيعة أخوان لا ينفصلان (...)" والشاعر الذي تعانق روحه روح الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواء، لذلك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم" (50).

لهذا الشاهد - في تقديرنا- أهمية لا تخفى ودلالة عميقة، ذلك أنه يزيدنا تأكيداً مما ذهبنا إليه من ارتباط الحديث عن الوزن بالرؤية الرومنطيقية القائمة على إبراز ما في الكون من اتساق وانسجام وتناغم وانتظام، وهي أمور من جوهر روحه يقف عليها الشاعر بما وهب من مقدرة فذة على الإنصات إلى ترانيم يستعصي إدراكها على سائر البشر وهي ملكة تمكنه من أن "يسمع أصواتاً متوازية حيث لا نسمع نحن سوى هدير وجعجة" (51)، ثم إن حديث نعيمة عن "الكلام الموزون المنتظم" في الشاهد الذي ذكرنا يلفت نظر الباحث بما أدخله عليه من تحوير طفيف في الظاهر خطير في حقيقته، فقد أبدل ما

(48) المصدر السابق، ص 125.

(49) المصدر نفسه، ص.ص. 84 - 85.

(50) المصدر السابق، ص 85.

(51) المصدر السابق، ص 84.

شاع على ألسنة الناس من جملة متواترة معروفة في حدّ الشعر بأنّه الكلام الموزون المقيّ، بقوله المنتظم، وهو إيدال يخفي موقفا من القافية الموحدة، كنّا أشرنا إليه، وهو لا شك موقف يبرز أهمية الوزن والإيقاع في الشعر، حتى نستطيع أن نرى في الشعر وإيقاعه إيقاع الكون ونلمس في ألحانه نسمات الحكمة الأبدية، بيد أنّه موقف نجد فيه أيضا سكوتا عن القافية و"تغافلا" عن ذكرها، وقد عوّضها بالانتظام، ومردّه إلى الإيقاع والوزن.

ولا نرى من المجازفة إن ذهبنا إلى أن أساس النظر في هذه القضية لا يخرج عن أساس النظر في سائر القضايا التي عرضنا لها من قبل، وهو أساس لعلّ من أهمّ مكتوباته السعي إلى الوقوف على وحدة الكون وشمول حقيقته وثباته، وهو أمر يقتضي العمل على إلغاء المتناقضات والثنائيات الضدية من مختلف مظاهر حياة الإنسان، وإزالتها من مختلف عناصر الكون، والعمل على بيان وحدتها الجوهرية، وسيرها على نسق مؤتلف وجريانها إلى غاية واحدة (كما بيّنا ذلك في ثانيا بحثنا)، وما من شك في أنّه يمكننا أن نسحب تلك الرغبة على مجال الشعر، وهو واحد من مجالات الحياة، ووجه من وجوه الفن المعبر عن حالاتها المتباينة، وما من شك أيضا في أنّه يمكننا أن نفهم موقف شعراء الرابطة من الشعر على ضوء تلك الرغبة، خاصة أنّهم قد قرنوا الشعر بالحياة في حديثهم عنه، واعتبروه - مثلها - مصهرا تذوب فيه المظاهر التي تبدو متناقضة والظواهر التي تلوح متباينة، ولكنها تعود إلى جوهر واحد فرد قد لا يقف بعض الناس على تلك الخصيصة فيه فينطلقون في تغليب بعض الظواهر على بعض، واعتبار بعضها ذي أولوية على بعض، فتنبعث - نتيجة ذلك - ثنائية ضدية مثل تلك التي أقامها بعض الناس بين الحقيقة والخيال⁽⁵²⁾ أو بين

(52) كتب ميخائيل نعيمة في بعض فصول الغربال، نصّا بدعيا طرق فيه هذه القضية، قضية الحقيقة والخيال، وتطرق من خلاله إلى قضية ثانية لا تقل أهمية عنها، وهي قضية المحاكاة في الفنّ والإبداع فيه، ولما لم يكن المجال مجال تحليل هذا النصّ وبيان خلفياته الفكرية وغاياته فإننا نكتفي بإيراد بعض المقطعات منه :

"تسألوني - هل الشعر خيال فقط وتصوير ما ليس كائنًا كأنه كائن؟

وأنا أسألكم بدوري - ما هو الفرق بين الحقيقة والخيال، وهل من حدّ فاصل بينهما؟، ثم يذكر مثلا

يبين من خلاله استحالة تصوير الحقيقة تصويرا قائما على المحاكاة التامة، ويتوسّع.../...

الشكل والمضمون وتقديم الشكل - في الشعر - على المضمون، حتى غدونا في عصر متميز -في نظر نعيمة- بكثرة النظامين وقلة الشعراء، أي في عصر برزت فيه الثنائية الضدية بروزا طمست به الحقيقة الكلية الواحدة واندثر الشعر الحق، فكانت الرغبة لدى نعيمة وأصحابه - في إرجاع الأمور إلى نصابها أي في استعادة توازن مفقود في الشعر ولم يكن ذلك - في تقديرنا - سوى وجه من وجوه الموقف الرومنطقي وجانب من جوانب الرؤية التي كانت تحركهم للاعتراض على السائد ونبد المستتب كما كانت تدفعهم إلى نشدان الحرية ومعانقة المطلق، وقد استعرنا لذلك كله لفظي الهدم والبناء، ونحن على علم بما للفظ البناء من طابع "رسالي" لم يكن خافيا على جبران ولا على نعيمة ولا على أصحابهما، يكفي أن نذكر -في هذا السياق- فصل جبران : "العهد الجديد"⁽⁵³⁾، وهو فصل تنبأ فيه جبران بما سيكون عليه أبناء الغد، بناء الفكرة الجديدة، وقد ختمه بقوله : "أما أبناء الغد فهم الذين نادتهم الحياة فاتبعوها بأقدام ثابتة ورؤوس مرفوعة، هم فجر عهد جديد، فلا الدخان يحجب أنوارهم (...)" ولا ننن المستقعات يتغلب على طبيعهم، هم طائفة قليلة العدد بين طوائف كثير عددها، ولكن في الغصن المزهري ما ليس في غابة يابسة (...)" هم فئة مجهولة لكنهم يعرفون بعضهم بعضا، ومثل قمم عالية يرى واحد منهم الآخر ويسمع نداءه ويناجيه (...)" هم النواة التي طرحها الله في حقلة ماء، فشقت قشرتها بعزم لبابها، وتمايلت نصبة غضة أمام وجه الشمس، وسوف تنمو شجرة عظمية تمتد عروقها إلى قلب الأرض وتتصاعد فروعها إلى أعماق الفضاء".

في ذلك ليستتج بعد ذلك أن دور الشاعر ليس في التصوير الفوتوغرافي، إذ أن روحه التي تعشق الجميل وتفر من القبيح قد وضعت هذه الصفات في نسبة جديدة غير التي نراها سائدة في حياتنا اليومية. وتغيير النسبة هو اختلاق الشاعر الذي ندعوه "خيالا". لكن خيال الشاعر حقيقة. والشاعر الذي يستحق أن يدعى شاعرا لا يكتب ولا يصف إلا ما تراه عينه الروحية ويختبر به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة في حياته ولو كانت عينه المادية أحيانا قلصرة عن رؤيته، انظر، مزيدا للتفصيل، الغربال، فصل "الشعر والشاعر"، وخاصة منه ص ص 80 - 83.

(53) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، ص ص 566 - 569، والشاهد الموالي من الصفحة الأخيرة من الفصل.

ولئن اصطبغ كلام جبران، وهو وأصحابه في خضمّ المعركة، بتلك اللهجة التي لا تخلو من انتفاع ولا تخلو من ثقة في حتمية انتصار قوى الغد - رغم قلة العدد - على قوى الأمس، فإن ميخائيل نعيمة عاد بالتعليق على الظروف التي مرّت بها خصومة الرابطين مع من كانوا يخالفونهم الرأي، وكانت عودته إليها بعد ما يربو عن الثلاثة عقود، فكانت لهجته على بعض الهدوء وإن لم يكن محتوى حديثه مختلفا - في جوهره - عن محتوى حديث جبران، فذكر تلك الظروف بقوله : "وكيفما كان الأمر فالحركة الجديدة قد انطلقت في طريقها. وكان لانطلاقها مثل قوّة انطلاق القذيفة من المدفع (...)

[فكانت] أصدائها تعود إلينا من سان بابلو، ومن بوينس إيرس، ومن بيروت، ودمشق، والقاهرة، وبغداد، وحتى من المغرب والجزيرة العربية. ومن حسن حظها أنّ تلك الأصداء لم تكن جميعها تقديرا وإعجابا وتصفيقا. بل كانت هنالك أصوات تزرأ عليها، وتحاول تحطيمها. فتارة تنههما بالركاكة، وطورا بالاستهتار والتجني على قواعد اللغة، وبحور الشعر، والمقدسات الموروثة عن الأسلاف. فلو أنّ الحركة الجديدة في بدء نشأتها لم تقابل إلّا بالتقدير والتكبير لكان من الممكن أن تتفاعس أو تتراخي. ولكن ما لاقته من مقاومة من قبل المترمّتين والمتعنّتين والمتحجّرين زاد في حماسها واندفاعها (...)

ثم إنّ تلك المقاومة كان لها بعض الفضل في تكثّل القائمين بالحركة الأدبية في نيويورك، وفي إذكاء شعورهم بأنهم يحملون رسالة جديدة إلى العالم العربي"⁽⁵⁴⁾.

وما الرسالة التي يتحدّث عنها نعيمة في هذا الشاهد سوى بعض ما جاء في دستور الرابطة القلمية، وهو دستور حرّره هو نفسه سنة 1920، وألح فيه - هو وأصحابه - على وجوب "الخروج بأدبنا من دور الجمود والتقليد إلى دور الابتكار في جميل الأساليب والمعاني"⁽⁵⁵⁾، فكان ذلك الدستور إعلانا عن مقاييس أدبية جديدة "لم تعد مجرد صيحات تطلق في مقالات متفرقة كما كان يفعل جبران ونعيمة من قبل" بل غدت مقاييس نظرية في حاجة إلى توضيح

(54) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص.ص. 149 - 150.

(55) ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، ص. 171.

وتفصيل، كما هي في حاجة "إلى نتاج يحققها ويطبّقها (...) ولا يمكن أن يتم انتصار هذه المقاييس انتصارا سريعا حاسما إلاّ بمثل هذا الدعم التطبيقي"⁽⁵⁶⁾.

فإذا ما رأينا نعيمة أو جبران يذهبان بعيدا ويندفعان في نقد المعترضين على الرابطة القلمية المنكرين عليها ما دعت إليه وسعت إلى إنجازه، فما ذاك منهما سوى حرص على ألاّ تنتكس حركتهم وما ذاك سوى تعبير عن رغبتهما -ورغبة سائر أعضاء الرابطة أيضا- في أن تشعّ الجذوة التي استيقظت في ضمائرهم وأن يعمّ نورها أرحب الآفاق، حتى يعود للشعر ألقه، ويستردّ مكانته في التعبير عن خلجات النفس وأطوارها، في أطوار حياتها بين سائر الكائنات، ويتجاوز الوضع الذي آل إليه بتغليب النظم ومقتضياته الشكلية الخارجية على الشعر الحق وروحه المتوهّجة.

فكيف سعى شعراء الرابطة القلمية إلى ردّ الاعتبار للشعر برّد الاعتبار للأوزان "التي نظم [الخليل] عقودها وأحكم أوصالها [حتى لا تكون] مقياسا لفضلات القرائح وخيوطا تعلق عليها أصداف الأفكار"؟⁽⁵⁷⁾.

(56) عبد الكريم، الأشتر، النثر المهجري، ج 2 ص 170.

(57) جبران خليل جبران، دعمة وإبسامة فصل : شعراء المهجر، ص. 286 من المجموعة الكاملة.

الفصل الثاني

الشعر المقطعي وتنوع القوافي

لعلّه من العسير أن نجزم في أمر الأسباب التي دفعت جماعة الرابطة القلمية إلى اختيار نسق من الشعر لم يكن رائجا في الستة الشعرية إلى عصرهم. ولئن أرجع صمويل موريه ذلك إلى تأثرهم بالترجمة العربية التي تولّاها البروتستانتيون للكتاب المقدس وتأثرهم بالتراتيل الدينية والترانيم الكنسية التي شاعت في سوريا ولبنان في النصف الثاني من القرن التاسع، عشر، وألحّ على ذلك في مواضع شتى من دراسته عن الشعر العربي الحديث⁽⁵⁸⁾، فإننا نرى في ذلك التأثير واحدا من العوامل التي أثّرت فيهم فأثّرت لديهم ميلا إلى تكيف اللغة في اتجاه تبسيطها حتى تكون ملائمة لما كانوا يدعون إليه وينشدونه من جعل الشعر (والأدب بوجه عام) تعبيراً عن النفس وحالاتها وحاجاتها، كما قد يكون ذلك التأثير واحدا من العوامل المساعدة على استباطهم أشكالاً إيقاعية مختلفة وأنظمة تقوية متنوعة، غير أن قصر ميلهم إلى ذلك النهج في الإيقاع الشعري على تأثرهم بالكتاب المقدس (في ترجمته العربية) أو على الأغاني الشعبية والتراتيل الدينية، أمر لعلّه لا يفسّر ذلك تفسيراً كاملاً إن لم نضعه في سياق رؤيتهم الفكرية وفي إطار نظرتهم الرومنطيقية وفي إطار ما طرأ على تلك الفترة في البلاد العربية عموماً، وفي الشام بوجه خاص من عوامل ثقافية فكرية زعزعت قيماً كانت مستقرة، وشككت في حقائق كانت مستتبّة وبذلت مراجع التقدير والنظر تبديلاً، وتحولت بالمثل الأعلى المرغوب في الاقتداء به تحوّلًا عميقاً، ذلك أنّه يصعب علينا تصوّر أن يكونوا وحدهم واقعين تحت تأثير ما ذكره موريه دون غيرهم من معاصريهم ممّن كانوا يؤمّون مدارس الإرساليات في تلك الفترة، وإن تبدو نتائج ذلك التأثير لديهم دون سواهم من أبناء جيلهم.

(58) انظر : S. MOREH, Modern Arabic Poetry, op. cit, pp. 85, 86, 91, 103, 104 et 105.

ومهما يكن من أمر تفسير الأسباب الكامنة وراء ميل جبران وأصحابه إلى إنجاز نمط من الشعر بدا لعدد غير قليل من معاصريهم خروجاً عن السنته الشعرية، فإن الناظر في شعر جماعة الرابطة القلمية لا يسعه إلا أن يقرّ بانبنائه - في مستوى الأوزان والموسيقى والإيقاع بوجه عام - على جملة من الخصائص المترددة في ذلك الشعر تردداً يلفت النظر ويحمل الباحث على تتبعها ودراستها والوقوف على مدى تواترها والسعي إلى تفسيرها وتبريرها بالنظر إلى مواقف أولئك الشعراء من الإنسان والكون وبالنظر إلى ما عسى أن يكون من صلة بين أسس النظر وطرائق التعبير، أو ما عسى أن يربط بين حملتهم - التي توقفنا عند بعض مظاهرها - على موضوعات الشعر وأوزانه وقوافيه كما استقرت في السنته الشعرية، وما دعوا إليه من موضوعات جديدة سعوا إلى أن يصيّبوا في قوالب إيقاعية لم تكن لها المنزلة العليا في تلك السنته الشعرية إلى عصرهم.

والحق أنّ المنجز الشعري الذي خلفه شعراء الرابطة القلمية يبدو أرحب مجالاً وأكثر تنوعاً مما شاع في نصوصهم النقدية والنظرية أو في بياناتهم الشعرية، من دعوة إلى تنويع القافية أو عدم التزامها، والحفاظ على الوزن، ذلك أنّ استعراض مختلف المجموعات الشعرية يفضي إلى ملاحظة قيام أغلب شعر جبران وأصحابه على المقاطع، وهي مقاطع كثيراً ما لم يلتزم فيها الشاعر قافية واحدة، كما يفضي إلى ملاحظة خروجهم عن النسق الشعري التقليدي من خلال المزج بين البحور في أحيان غير قليلة، ومن خلال اعتماد الشعراء على المجزوء من البحور والمشطور بل والمنهوك أحياناً، اعتماداً يتجاوز ما درج عليه الشعراء في التراث الشعري، ثم إنّ قراءة شعر جماعة الرابطة القلمية تبعث على التوقف عند بعض الظواهر التي نعتقد أنها مما أشاعه أولئك الشعراء وسوّوا به نهجا جديداً في الشعر سيكون له أثر بعيد في الشعر العربي من بعدهم، ومن تلك الظواهر ظاهرة التدوير وظاهرة التضمين وظاهرة إدارة المطولات الشعرية على نسق غير معهود في الشعر العربي في الجانب الإيقاعي بوجه خاص، على ما سنتبين (إلى جانب خروجها في المضامين عمّا شاع في المطولات الشعرية في التراث العربي)، إلى غير ذلك من الظواهر

الحقيقة بالتوقف عندها وفحص خصائصها والعمل على تبين مرتكزاتها والنظر في أبعادها وفي ما عسى أن تكون ساعدت على فتحه من آفاق تتصل بهذه الجوانب، للشعر العربي في الفترات اللاحقة.

أمّا ظاهرة الشعر المقطعي، فهي فاشية في شعر جماعة الرابطة القلمية على ما سنبينه فيما يأتي من بحثنا، غير أنه من المبالغة - بل من الخطأ - أن نذهب إلى أن جبران وأصحابه هم الذين ابتدعوا هذا النهج في صياغة الشعر، ويكفي النظر في الفصل الذي عقده صمويل موريه لنتبع نشأة هذه الظاهرة منذ القرن السابع عشر للميلاد وتطورها وانتشارها في الشام⁽⁵⁹⁾، للتأكد من أنه ظاهرة قد تزامنت مع سعي المسيحيين إلى نظم الترانيم الدينية والأناشيد الكنسية نظماً لا يخلو من "التحرر" من السنة الشعرية القائمة في الأغلب على وحدة القافية ووحدة البحر، وقد شهد نشاط المسيحيين حماساً ودفعاً في القرن التاسع عشر مع تزايد نشاط الإساليات الدينية وتنافسها على استقطاب أوفر عدد من الأتباع وخاصة من بين المتعلمين من الناشئة، وكان من نتيجة ذلك النشاط ظهور عدد من "كتب الترانيم" باللغة العربية، نظمت - في الأغلب - على شكل مقاطع متنوعة القوافي، وقد لاحظ موريه بعد استعراض عدد منها أن "أشهر كتب الترانيم الروحية هو 'مجموع التراتيل الروحية' الذي نشر لأول مرة سنة 1863 بعنوان : 'نبذة من التراتيل المنظومة من الشعراء المسيحيين المغتربين'، ثم أعيد نشره مرّات. وصدرت آخر طبعة له في بيروت سنة 1953، مرفوقة بعدد من التعليقات والحواشي مع تصويبات نحوية وعروضية، والشكل الأكثر شيوعاً في هذا الكتاب هو الزجل الجاري في تقفيته على نظام (أ أ ب) وعلى نظام (أ ب أ) إلى جانب الخمس والمستس⁽⁶⁰⁾.

(59) المرجع السابق، انظر، خاصة ص ص 11-53، وهي صفحات الفصل الأول وعنوانه : "أحياء الشعر المقطعي وتطوره في الأدب العربي في القرن التاسع عشر. (The Revival and Development of Strophic Verse in Modern ARABIC Literature of the Nineteenth Century).

(60) المرجع السابق، ص 23، وقد ورد ذكر العناوين بالعربية مكتوبة بالأحرف اللاتينية وسعينا إلى الحصول على هذا الكتاب (مجموع التراتيل الروحية) ولم نتوصل إلى ذلك. فاكتفينا بما قاله صمويل موريه عنه.

ولعلّ في ما قاله صمويل موريه ما يؤيد ما ذهبنا إليه من أن الشكل المقطعي في الشعر العربي الحديث لم يظهر مطلع هذا القرن ولا كان ممّا ابتدعه جماعة الرابطة القلمية، إذ أنّ ما استعرضه هذا الباحث من كتب التراثيل والترانيم وما ذكره من محتواها (وقد اطلع على جانب وافر منها بالمتحف البريطاني)⁽⁶¹⁾ ممّا يحمل على التسليم بأنّ هذه الظاهرة كانت شائعة في القرن التاسع عشر بالشام، وإن لم تبلغ هذه التجربة درجة من الرقيّ الفنيّ تجعلها "فنا معترفاً به في الأوساط الأدبية الراقية، [إذ] اقتصر استخدامها على مجال مخصوص، وظلّت القصيدة بشكلها التقليدي أكثر ملاءمة (...) للأغراض الأدبية الجادة وأعظم حظوة لدى الرسميين وذوي السلطان"⁽⁶²⁾، وقد تجلّى ذلك - على الخصوص - في ما لقيته المعارضات الشعرية من الإقبال لدى عدد غير قليل من شعراء حركة الأحياء.

غير أنّ الشعر المقطعي لم يبق وفقاً على التراثيل الدينية والترانيم الكنسية، تستخدمه هذه الطائفة أو تلك لترسيخ رؤيتها الدينية في أذهان الناشئة، بل خرج منها إلى المسرحيات على ما هو شائع معروف في كتابات مارون النقاش (1817-1855) وإبراهيم الأحبب (1829-1890) وأديب إسحاق (1856-1885) وغيرهم وكانت تشتمل على مقاطع تغنى أو تتشدّد، وأخرى تلقى إلقاء وتواصل استعماله في مجالات أدبية أخرى لعلّ أجلاها ترجمة الألياذة وقد تولاها سليما البستاني (1856-1925) في شكل مقطعي في أغلب أجزائها وصدرت بالقاهرة سنة 1904⁽⁶³⁾، فكان ذلك كالإعلان عن انسراب الشكل المقطعي في الشعر، ودخوله مجالات غير المجال الديني، كما كان

(61) المرجع السابق، ص 25.

(62) المرجع السابق، ص 52.

(63) علّق صامويل موريه على هذه الترجمة بقوله : كان نجاح ترجمة الألياذة ونبوغها في البلاد العربية وما لقيه استخدام الموشح وسائر الأشكال المقطعية من قبول، بداية الاعتراف الرسميّ الشامل بالشعر المقطعي بوصفه شعراً جاداً بالاحترام، ولم يعد حينئذ شعراً لا يناسب إلا أنشيد الأطفال وأغاني النساء كما قال عنه الشاعر المصري أحمد شوقي (1868-1932) في مقمّة "الشوقيات" في نهاية القرن التاسع عشر، انظر المرجع السابق، ص 49.

كالإعلان أيضا عن اختصاص حركة الأحياء بموضوعات الشعر الكلاسيكي، تبنى قصائده بناء تقليديا وتلقى على جمهور اعتادت ذائقة الفنية على صنف من البحور الفخمة بقافية موحدة، واعتاد أن يرى في الشاعر خطيبا أوديميا يأخذه الحديث إلى الاقتباس والتضمين والنهل من النماذج التراثية حتى لكان حركة الأحياء قد مهدت - بذلك - السبيل للشعر المقطعي، حتى يدخل المجالات التي لم يتطرق إليها الشعر التقليدي، وأن يملأ المجالات الشعرية "الجديدة" التي لم يستطع هو ملأها، وهي مجالات نشأت من ملابسات المرحلة التاريخية الدقيقة التي شهدتها البلاد العربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وعقود القرن العشرين الأولى، ولعل في ذلك بعض التفسير لقيام الشعر المقطعي بديلا من الشعر الكلاسيكي في التعبير عن "الأغراض الذاتية" ولعل في ذلك بعض التفسير أيضا لما رأيناه من اعتراض جماعة الرابطة القلمية على الشعر التقليدي وما طغى عليه من نظم، لقصوره - في نظرهم - عن الاستجابة لحاجات يومنا، وقد نقول لقصوره عن استيعاب رؤيتهم الكون وما يتصل بتلك الرؤية من تصوّر للشعر حدّا ووظيفة.

ولئن لم تكن غايتنا ممّا ذكرنا عن إحياء الشعر المقطعي وتطوّره في الفترة التي سبقت ظهور جماعة الرابطة القلمية، أن نتتبّع تتبّع تاريخيا تفاصيل تلك الحقبة ودقائق السمات التي طبعت ذلك التطوّر والمجالات الأدبية التي ساعدت على انتشاره، فإننا جنحنا إلى ذكر بعض الإشارات بهدف أن نبين أن نعيمة وأصحابه قد كانوا - في طفولتهم وفي شبابهم الأول - ممّن تغنّوا بالشعر المقطعي الذي كان ينظم للتلاميذ بالمدارس، وهو شعر نو طابع ديني على صلة بالترانيل والترانيم من جهة، وهو - إلى ذلك - شعر نظمت فيه أناشيد مدرسية غير دينية، تتغنّى بالسلطان ومجده وبأياديهِ البيضاء على رعيته من جهة ثانية⁽⁶⁴⁾، وما من شك في أنّ ذلك الشعر قد ترك أثرا في نفوس أولئك المتعلّمين (فنعيمة ظلّ يذكره وهو في السبعين من عمره)، من جهة إيقاعه

(64) انظر نماذج من ذلك ممّا ذكره ميخائيل نعيمة في كتاب: "سبعون"، المرحلة الأولى، ص.ص. 77-79 وقد ذكر نعيمة أنّهم كانوا يحملون على حفظها وتغنيمها أمام الجماهير.

وأوزانه بوجه خاص، وإن كانوا قد تحولوا عنه من حيث موضوعاته، وما من شك - فيما نقدر - أنه كان لهم سندا، وكان مما ساعدتهم على تبيين الطريق الجديدة التي سلكوها في شعرهم في الجانب الإيقاعي وفي الأوزان، كما كان لهم سندا في دعوتهم إلى إنشاء شعر جديد على أسس دعامتها تصوّر جديد للشعر والشاعر.

فليس من الاقتعال إن ذهبنا إلى وجوب أن نلتفت إلى تلك المعطيات كلها عند سعيها إلى تبيين مدى اعتماد شعراء الرابطة القلمية الشكل المقطعي، وتبيين الكيفية التي انتهجوها عند اعتمادهم ذلك، وتبيين ما توصلوا إليه من نتائج لعلها كانت على صلة - مباشرة أو غير مباشرة - بتطوير الشعر العربي وفتح آفاق جديدة أمامه وبوضعه على طريق ستصل به - وإن على مهل - إلى بوادر تجارب شعرية مختلفة عنه وإن سن لها السنن وراى لها المجال.

لا شك في أن الخوض في هذه القضايا يحتم علينا - بادئ ذي بدء - أن ننظر في ما خلفه شعراء الرابطة القلمية من شعر⁽⁶⁵⁾ حتى يتسنى لنا أن نقف على مدى ما سعوا إلى إحداثه من نهج في الشعر استلهم بعض المعطيات الموضوعية التي أشرنا إليها، وطورها ووجهها وجهة تتفق ورؤيتهم ولعل أولى الخطوات عند النظر في ذلك الشعر يكون منطلقها إحصاء عدد النصوص التي كان عمادها استخدام النمط المقطعي عند كل شاعر من شعراء الرابطة القلمية.

صدر شعر جبران خليل جبران على مرحلتين : فقد نشر جبران أول الأمر قصيد "المواكب" في نشرة خاصة سنة 1919، ثم جُمع سائر شعره ونشر في "البدائع والطرائف" في مصر سنة 1923⁽⁶⁶⁾ فكان جملة ما صدر له خمس عشرة قصيدة، وإذا ما استثنينا قصيدة : "سكوتي إنشاد"⁽⁶⁷⁾، المنظومة على

(65) نهتم فيما يأتي بالمجموعات الشعرية التي كانت ثمرة "الرابطة القلمية"، إذا وجدنا للشاعر مجموعة أو مجموعات شعرية صدرت قبل تكون الرابطة أو بعد انفراط عقدها.

(66) يذكر نعيمة في مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران أنها لم تكن غير مجموعة اختارها صاحب المطبعة من كتابات جبران، ولم يكن له [أي جبران] رأي في اختيارها أو في تسميتها، انظر ص 28 من المجموعة الكاملة.

(67) ص 594 من المجموعة الكاملة.

بحر الطويل (وهي الوحيدة على هذا البحر وهي في تسعة أبيات) لم نجد في نصوص جبران الشعرية نصاً آخر موحد القافية لا يقوم على البناء المقطعي، وقد أشرنا إلى أن "المواكب" قد بنيت على المراوحة بين مقاطع نظمها جبران على بحر البسيط وأخرى نظمها على مجزوء الرمل، دون التزام عدد واحد من الأبيات في قسمها المنظوم على البسيط وهو عدد يتراوح من ثلاثة أبيات في نهاية القصيدة إلى أربعة أبيات (في أحد عشر مقطعاً) إلى خمسة أبيات (في ثلاثة مقاطع) إلى ستة أبيات (في مقطعين) إلى سبعة أبيات (في مقطع واحد) وإن التزم في كل مقطع من مقاطعه قافية واحدة، وكأنه سعى بذلك إلى أن يقيم ضرباً من التوازن في مستوى الإيقاع بين عدد غير قار من الأبيات ولكن بقافية واحدة (تتغير من مقطع إلى آخر) من جهة، وعدد قار من الأبيات في القسم المنظوم على مجزوء الرمل (سبعة أبيات) لكن بقافية متغيرة من جهة أخرى، إذ أن قافية الأبيات الأربعة الأولى غير قافية البيتين الأخيرين، ويمضي جبران على هذا النسق إلى أن يصل إلى المقطع الأخير من البسيط، وقد خصصه للحديث عن الموت (فكان مأل المقاطع المنظومة على البسيط وكأنه مأل الرؤية التي وردت على ذلك البحر أيضاً)، فإذا به ينطلق في مجزوء الرمل فينظم ستة أبيات يتم بها النظام الذي أراده لنصه من بدايته، ثم يردفه بعشرين بيتاً من مجزوء الرمل لكن على شكل الدوبيت، يشترك كل بيتين في قافية، فإذا عدنا إلى بقية نصوصه الشعرية (وعدها ثلاثة عشر نصاً) وجدناها تقوم جميعاً على الشكل المقطعي وتتراوح بين الدوبيت (مثل : أغنية الليل أو الشحرور)⁽⁶⁸⁾ إلى شكل الموشح (مثل : بالله يا قلبي، أو حرقه الشيوخ)⁽⁶⁹⁾.

(68) انظر ص 605 و ص 607 من المجموعة الكاملة.

(69) انظر ص 600 و ص 602 من المجموعة الكاملة أيضاً.

أما شعر ميخائيل نعيمة المنظوم على الأوزان⁽⁷⁰⁾، فهو واحد وثلاثون نصّاً، لم يرد منها موحد القافية، غير قائم على الشكل المقطعي إلا ستة نصوص، أما البقية فتلاثة منها على شكل الدوبيت، التزم فيها الشاعر قافية واحدة لكل بيتين، وهي "أغمض جفونك تبصر" و"النهر المتجمّد" و"الطريق"⁽⁷¹⁾ واثنان وعشرون على شكل مقطعي لم يلتزم فيها الشاعر عدداً بعينه من الأبيات والأسطر، فتراوح عددها من ثلاثة أبيات كل مقطع (قبور تدور)⁽⁷²⁾ إلى أربعة أبيات أو خمسة أو ستة، ووصل في ذلك إلى إقامة مقاطع من سبعة عشر بيتاً أو شطراً كما في نصّه "ابتهاالات"⁽⁷³⁾، بل إن نعيمة قد ذهب إلى أبعد من هذا فأقام بعض نصوصه على مقاطع يختلف عدد أبياتها من واحد إلى آخر في النص نفسه، مثلما نرى ذلك في قصيدة: "يا رفيقي"⁽⁷⁴⁾ إذ اجتمعت فيها مقاطع من خمسة أبيات وأخرى من سبعة وختمها بمقطع في ستة أبيات، أو في قصيدة "نهر يغني"⁽⁷⁵⁾ وهي من منظوماته باللغة الانكليزية، وقد عربها هو بنفسه، فصاغها في ثلاثة مقاطع أولها في اثني عشر بيتاً أو شطراً وثانيها في أربعة وثالثها في ستة.

ونقتصر، من شعر إيليا أبي ماضي، على مجموعة "الجدول" إذ هي المجموعة الوحيدة التي صدرت له زمن الرابطة القلمية، سنة 1928، وهي المجموعة التي "انصقل ذوقه [فيها] واكتملت عدته واستقلّ بمشاعره وأفكاره (...) واستحال [فيها] من شاعر فصراه أن يجيد تقليد القدماء إلى شاعر

(70) ضمّ ميخائيل نعيمة في "همس الجفون" النصوص التي كتبها باللغة الانكليزية أصلاً ثمّ عربها (وعدها أربعة عشر نصّاً ولم يرد منها موزوناً إلا نص واحد بعنوان: "نهر يغني") إلى النصوص التي كتبها بالعربية أصلاً (وعدها تسعة وعشرون نصّاً، بالإضافة إلى قصيدة "النهر المتجمّد" التي قال إنه نظمها بالروسية ثم نقلها شعراً إلى العربية، ووضعها ضمن النصوص العربية، فهي في الجملة ثلاثون نصّاً).

(71) وردت هذه القصائد في "همس الجفون"، على التوالي، بالصفحات: 9، 10، 46.

(72) المصدر السابق، ص 68.

(73) المصدر نفسه، ص 35.

(74) المصدر نفسه، ص 75.

(75) المصدر نفسه، ص 130.

يفغمس قلمه في قلبه ...) [بعد أن] بقي زمانا ليس باليسير يتلمس طريقه بين التقليد والتجديد،) ويفتش عن نفسه بين أنقاض الماضي ومعالم الحاضر إلى أن وجد طريقه ونفسه⁽⁷⁶⁾ على حدّ تعبيرنا قد الرابطة القلمية ميخائيل نعيمة، ولا يخفى ما في حكم نعيمة من الإشارة إلى أن شعر أبي ماضي الصادر قبل نشأة الرابطة وانضمام الشاعر إليها لم يكن على النهج الذي دعا إليه جبران وأصحابه، وإلى أن هذا الشعر قد حقق تطورا نوعيا بتأثير الجماعة، وهو تطور يبدو في مظاهر شتى من شعر أبي ماضي، بداية من المضامين المطروقة والصور المستخدمة إلى المناحي الإيقاعية والجوانب الموسيقية والبحور وما إلى ذلك، فإذا قصرنا النظر على هذا الجانب وسعينا إلى تبين مدى اعتماد أبي ماضي على الشكل المقطعي، أفضى بنا النظر إلى النتيجة التالية :

في الجداول ست وأربعون قصيدة، وردت منها ست عشرة على الشكل المقطعي، غير أن هذه القصائد لم ترد على نسق واحد، ولا انطبعت بالخصائص الإيقاعية ذاتها، ذلك أن أبا ماضي لم يستعمل شكل الدوبيت إلا في قصيدة واحدة، هي : "الأسباح الثلاثة"⁽⁷⁷⁾ واعتمد في أربع قصائد أخرى شكل المقطع يختلف فيه عدد الأبيات من واحد إلى آخر في النص نفسه، ولكن دون تنويع القافية، وهذه النصوص الأربعة هي : "العنقاء" و"زهرة أقحوان" و"قطرة الظل" و"العليقة"⁽⁷⁸⁾ وعمد في نص واحد هو "عروس الجمال"⁽⁷⁹⁾ إلى استخدام شكل مقطعي يتألف من نمطين من المقاطع يختلف أحدهما عن الآخر من جهة عدد الأبيات ومن جهة استخدام البحر تاما حيناً، مشطورا حيناً آخر، أما سائر النصوص الشعرية التي وردت على شكل مقطعي في "الجدول" (وعدها إذن عشرة نصوص) فقد نظمها أبو ماضي على شكل الرباعيات حيناً (ولعلّ أوضح مثال على هذا وأشهره هو قصيد "الطلاس"⁽⁸⁰⁾ وهو يحتلّ من هذه المجموعة

(76) ميخائيل نعيمة، في الغربال الجديد، ص ص 144-145 وص 148.

(77) إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 105.

(78) المصدر نفسه، وتقع هذه النصوص، على التوالي، بالصفحات : 10، 67، 90 و 114.

(79) المصدر نفسه، ص 194.

(80) المصدر نفسه، ص 139 (ويمتد إلى صفحة 177).

الشعرية ما يقارب خمسمها) وعلى بعض أشكال الموشح حيناً آخر (مثل قصيدة :
"المساء" ⁽⁸¹⁾).

لئن أصدر رشيد أيوب مجموعة شعرية أولى سنة 1916، قبل قيام
الرابطة القلمية وانتظام عقدها، فإن تلك المجموعة لم تكن، على حدّ تعبير
نعيمة، سوى "عبارة للشاعر من عهد في حالة الحشجة إلى عهد يفور بكلّ
جديد وجريء، إن في الأسلوب وإن في الموضوع" ⁽⁸²⁾، ولذلك، فإننا سنعرض
عن هذه المجموعة الأولى لنهتّم بالمجموعة الثانية، وعنوانها : أغاني الدرويش،
وقد صدرت بنيويورك سنة 1928، وهي المجموعة الوحيدة التي صدرت له
زمن ائتلاف الرابطة القلمية.

والحق أنّ هذه المجموعة تلفت نظر الباحث لأسباب عدّة منها أنها
المجموعة الوحيدة التي نجد فيها أربعة نصوص (من جملة واحد وأربعين نصّاً)
نظمها صاحبها على غير وزن ولا قافية، وهي في هذا نصوص تختلف عن
نصوص نعيمة التي أثبتّها في القسم الثاني من مجموعة "همس الجفون"، لأنّ
نصوص نعيمة التي ألحقها بأشعاره إنما هي "ترجمات نظرية لبعض منظومات
الشاعر الانكليزية" ⁽⁸³⁾ (وإن ورد ضمنها نصّ منظوم أشرنا إليه عند الحديث
عن شعر نعيمة، وهو قصيد : نهر يغني)، أمّا نصوص رشيد أيوب الأربعة
(وهي على التوالي : الشاعر، وادي الجماجم، الأعمى، والدرويش ⁽⁸⁴⁾)، فهي
مكتوبة في الأصل بالعربية، تعتمد الشاعر إدراجها وسط نصوصه الشعرية
الموزونة ولم يفرد لها قسماً خاصاً بها في آخر المجموعة فكأنّه بإدراجها إياها
على ذلك النحو قد أراد أن يعتبرها للقارئ من باب الشعر، خاصة أن العقد
الذي يربطه بقارئه قائم على اعتبار جميع نصوص المجموعة من الشعر وهذا
أمر لعلّه يدخل بعض الاضطراب على بال القارئ إذا ما وجد نفسه بإزاء

81) المصدر نفسه، ص 56.

82) ميخائيل نعيمة، مقدمة أغاني الدرويش، ص 12.

83) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص 111.

84) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، وقد وردت هذه النصوص تباعاً، انظر ص ص 154-163.

نصوص لم يَألف مثلها في "المجموعات الشعرية"، وما من شك في أن هذه النصوص في حاجة إلى دراسة مستفيضة (ليس هذا مجالها) قصد تبين ما حشد فيها الشاعر من السمات المميزة والخصائص الفنية في مختلف مستويات الخطاب الشعري ليعوّض بها إعراضه فيها عن الوزن والقافية وسائر الجوانب المتصلة بالإيقاع الخارجي.

فإذا نظرنا في بقية النصوص الواردة في مجموعة "أغاني الدرويش" (وعدها سبعة وثلاثون نصاً) وجدنا الشاعر قد توخى الشكل المقطعي في أربعة وعشرين نصاً منها، غير أنه لم يتبع في هذه النصوص شكلاً مقطعيًا واحدًا، وإن حافظ في الأغلب الأعمّ على عدد من الأبيات ثابت في كلّ مقطع داخل كلّ نصّ، ويفضي النظر في الأنماط المقطعية التي استعملها أيوب إلى تبين أنه استخدم الدوبيت (في: الحنين إلى صنين أو في: "بوادي الحمى" ⁽⁸⁵⁾) كما استخدم المقاطع الثلاثية (كما في: عهد الهوى ⁽⁸⁶⁾ على سبيل المثال) وشكل الموشح (كما في: "النسر" ⁽⁸⁷⁾) وشكل الخمس (أنفس الشعراء) ⁽⁸⁸⁾ واستعمل أيضًا شكلاً مقطعيًا يتألف كلّ مقطع فيه من خمسة أبيات (مثلما نرى ذلك في "غروب شمس الحياة، تمثيلاً" ⁽⁸⁹⁾).

ولكن ما يلفت النظر حقاً في مجموعة رشيد أيوب، أغاني الدرويش، هو نصّ وضع له عنوان: "هي الدنيا" ⁽⁹⁰⁾، وهو نص يتألف من اثنين وأربعين بيتاً تبدو في الظاهر "أبياتاً متفرقة في شكل مقطعي من نمط الدوبيت تتحد فيه القافية لكن يختلف الوزن من مقطع إلى آخر" ⁽⁹¹⁾، بيد أن النظر في هذا النص يوقف القارئ على جملة من الملاحظات مبعثها طرافة تركيب هذه القصيدة،

(85) المصدر السابق، ص 83 ثم 135، على التوالي.

(86) المصدر نفسه، ص 120.

(87) المصدر نفسه، ص 89.

(88) المصدر نفسه، ص 94.

(89) المصدر نفسه، ص 78.

(90) المصدر نفسه، ص 164.

(91) S. MOREH, Modern Arabic Poetry, p.107.

وربما قلنا تشعب تركيبها، فلئن بنيت على الشكل المقطعي، فإنها تبدأ بمقطع من
الدوبيت على بحر الطويل :

وقائلة لما رأتي مكثرا من الخمر إن الخمر تذهب باللب

ويعقب هذين البيتين آخران على البسيط :

إن التي كنت لو كلفتها غزلا تفجرت في القوافي كالشأبيب
قد قرحتها الليالي فهي إن رشحت قصيدة أعربت عن نفس مكروب

ثم أربعة على مجزوء المتقارب :

وسرنا وراء القدر كمن سار وسط الغيوم

يعود الشاعر إثرها إلى مقطع (من نمط الدوبيت) من الطويل تعقبه
رباعية من مجزوء الوافر :

على أنهار آلامي حلت للناس أنغامي

فثلاثية من الرمل :

لو تراني تحت أستار السكون في الدجى وحدي

يعود الشاعر إثرهما إلى مقطع من أربعة أبيات من الطويل (من نمط
الدوبيت) ثم إلى بيتين من البسيط يتبعهما بثلاثية من البسيط ويعود إثر ذلك إلى
نمط الدوبيت من الطويل ثم إلى رباعية من مجزوء الرمل :

أه من دهم الليالي بت مرهونا لديها

ينتقل بعدها إلى بيتين (دوبيت) من الطويل فاخرين (دوبيت) من الوافر التام :

إلهي أعرتني والليل داج سراجا والطريق بها اعوجاج

لينهي نصه بمقطع من نوع الدوبيت على المتقارب التام :
ولما قطعنا مروج الشباب ونهر التصابي ووادي الغرام

وما من شك في أن هذا التنوع في المقاطع يوهم القارئ بأنها ربما كانت - في أصلها - مقاطع متفرقة جمع بينها الشاعر وضم بعضها إلى بعض دون منطق واضح، خاصة أن الانتقال من واحد منها إلى آخر يبدو غير مبرر ولا جليّ الدافع، إذ ما الذي يبعث الشاعر على أتباع مثل هذا التنوع في المقاطع دون المحافظة على نسق يمكن اتخاذه مقياساً؟ وما الذي جعله ينظم مقاطعه على خمسة بحور (دون اعتبار المجزوء والتام، إذ لو اعتبرنا ذلك لصار عددها ثمانية أوزان)؟ ولعلّ الجواب عن هذين السؤالين وعن غيرها مما يتصل ببنية النصّ المقطعية وطاقاته الإيقاعية، يكمن في العنوان: "هي الدنيا"، فكأن الشاعر أراد - على الصعيد الإيقاعي - أن يعكس نصّه تقلّب أحوالها وتغيّر أطوارها، وأن يظهر فيه بجلاء أن ذلك التقلّب لا منطق يحكم أمره ولا دليل يُرجع فيه إليه، فهو إلى الاعتباط أقرب، فأقام مقاطع نصّه على أشكال متباينة على غير تردد وفق نسق يمكن الاحتكام إليه، وجال بين البحور جولة لعلّها فريدة من نوعها لدى أصحابه في الرابطة، وهي جولة يعسر أن نجد ما يكشف سرها ويزيح سترها، عدا ما رأينا من سعي الشاعر إلى إقامة مماثلة بنيوية بين نصّه والدنيا، دنيا الناس التي ألفاهم ينظرون إليها على غير الأساس الذي ارتأى، فهي خلو من التناغم والانسجام الحق، بل إن ما قد يبدو في ظاهرها من الانتلاف، قد أقيم على ضرب من التشويش والاضطراب.

"أما نسب عريضة، فديوانه "الأرواح الحائرة"، بقي أكثر من عشرين سنة يترقب الفرصة المواتية لصدوره فلا يجدها، وعندما كتبت عنه مقالا سنة 1922 [صدر ضمن فصول كتاب الغربال] (...) ذكرت (...) أن الديوان كان تحت الطبع، ولكنه لولا غيرة نفر من محبّي نسيب وقادري مواهبه لكان لا يزال أوراقا مهملة بين ما خلفه الشاعر من أوراق، ومما يبعث الحرقه أن "الأرواح الحائرة" كان لا يزال في عهدة المجلّد عندما لفظ صاحبه أنحابه [سنة 1946] قبل أن يبصر نسخة جاهزة منه"⁽⁹²⁾.

(92) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص ص 165-166.

يشير حديث ميخائيل نعيمة عن صاحبه نسيب عريضة وديوانه "الأرواح الحائرة" بعض الملاحظات منها أن عريضة ربما كان أول الرابطين إلى طبع مجموعة شعرية زمن الرابطة القلمية لكن حالت دونه ودون ذلك عوائق مادية بوجه خاص، ذكر نعيمة بعضها ⁽⁹³⁾، ومنها التساؤل عن نسبة الشعر المنظوم بعد تلك الفترة (مطلع العشرينات) وخاصة نسبة الشعر المنظوم بعد انفراط عقد الرابطة القلمية من شعر عريضة كلّها، إذ أن شاعرنا أخذ نفسه في الأغلب الأعم بتأريخ قصائده، ثم إن هذه الملاحظة الثانية قد تجرّ غيرها مما يتصل بالظفر في الثوابت والمتحوّلات في شعر نسيب عريضة بعد انحلال الرابطة، غير أن النظر في الديوان يوقف الدارس على جملة من المعطيات يعسر أن يختلف الناس بشأنها: ذلك أن "الأرواح الحائرة" يشتمل على اثنتين وتسعين قصيدة، رتبت ترتيباً زمنياً (ولعلّ الشاعر سهر على ذلك بنفسه) فإذا أولاهما ترجع إلى سنة 1912، بينما ترجع أخراها إلى سنة 1942، ولكن قصائد نسيب عريضة المنظومة فيما بين 1931 و 1942 لا يتجاوز عددها تسع قصائد (ما يناهز عشر الديوان)، ومعنى هذا أن جلّ الشعر الذي نظمته عريضة، قد كان "مهوراً" بروح الرابطة القلمية، خاصة أن ميخائيل نعيمة لم يذكر -عند حديثه عن نسيب عريضة- أن انضمامه إلى الرابطة قد أحدث انقلاباً في شعره، كما ذكر ذلك بالنسبة إلى رشيد أيوب وإيليا أبي ماضي.

وإذا عدنا إلى ديوان "الأرواح الحائرة" وإلى النظر في بعض خصائصه الإيقاعية المتصلة بالشعر المقطعي الذي نحن بصدد الخوض فيه، وجدنا أن نصف قصائد الديوان قد نظمها الشاعر على شكل مقاطع، اختلف طولها أو عدد أبياتها، فكان فيها من صنف الدوبيت وكان فيها من الرباعية والخماسية والسداسية، ولكن لعلّ ما يلفت النظر في هذا الديوان هو مزج الشاعر في عدد من قصائده بين صنفين من المقاطع في القصيدة نفسها، مثلما نجد ذلك في قصيدة: "طريق الحيرة" ⁽⁹⁴⁾، إذ تبدأ بمقطع ذي بيت وحيد يتبعه مقطع في

93) المصدر السابق، ص ص 165-166.

94) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص 220، ونرى هذا المزج بين صنفين من المقاطع أيضاً في غير هذه القصيدة، انظر مثلاً: أنامل النسيان، ص 242.

ثمانية أبيات (من بحر ثان) وهكذا دواليك في النص كله [خفيف فمجزوء الرمل]:

يا رفيقي على طريق الحزاني سر فان القضاء أقصى مدانا

* * * *

سر بنا نقطع شوطا قبل أن تَفنى الليالي

بل إننا نراه في بعض القصائد - مثل : "النعمامى" ⁽⁹⁵⁾، يمزج بين أصناف من المقاطع مزجا لعله غير دارج لدى أصحابه من الرابطة القلمية، فهو يبدأ النص بمقطع ذي اثني عشر بيتا من بحر المنسرح، طالعه :

لا تسألوني في أي حان من أي كأس من كف بدر

ويتبعه بثلاثة مقاطع كل واحد ذو ثلاثة أشطر من المجتث :

هيا بنا يا ندامي

لقد أتت النعمامى

تجرّ ذيل الربيع

ويردفها بمقطع من نمط الدوبيت من المجتث أيضا :

في الجو سحب تجارت تسعى بأرواح زهر

والنهر يطلب وصلا والنفس تهوى التعري

وتعقب كل ذلك في نصّه سبعة مقاطع من نمط الدوبيت من مشطور

الخفيف :

النعمامى ترنمت... النعمامى

والرخامى ترخمت الرخامى

ويتواصل نصّ نسيب عريضة هذا بمقطع في سبعة أبيات مقفاة الصدور

(روي الدال) ومقفاة الأعجاز (روي النون) من الخفيف التام :

(95) المصدر السابق، ص ص 53-58.

في رياض الشباب كم من نشيد رنّته على القلوب الأمانى

ثم بمقطعين من نمط الدوبيت على مجزوء المتدارك :

كم جلونا البدور في نعيم الخدور

يعود إثرهما إلى ثلاثة مقاطع كلّ منها ذو ثلاثة أشطر من المجث كما فعل من قبل، ولكنه لا يحافظ على هذا النسق، فيخيب توقع القارئ وقد ظنّ أنّ الشاعر سيعود به إلى مقطع واحد من الدوبيت فإذا هو بإزاء ستة مقاطع منه، لا مقطع واحد، ويواصل نصّه بعد ذلك بثلاثيتين ليختم نصّه بمقطع آخر من نمط الدوبيت، لكن من المنسرح، وهو البحر الذي بدأ به نصّه.

والحقّ أنّ نسيب عريضة قد عمد في غير هذا النص أيضا (96) إلى التنوع في أنماط المقاطع والمزج بينها مزجا يكشف ما في الشكل المقطعي من ثراء إيقاعي خاصة إذا ما أضاف الشاعر إلى المزج بين أصناف المقاطع تنوع البحور، وهما سمتان لم تعدّهما الذائقة التقليدية إلّا قليلا، وربما أدى ذلك التنوع وذلك الانتقال المفاجئ من بحر إلى آخر ومن نمط من المقاطع إلى آخر (أي من نسق إيقاعي فرعي إلى آخر) إلى بعث بعض الاضطراب لدى القارئ، ولعلّ ذلك الاضطراب يهدأ وينتهي أمره إذا ما ذكرنا أنّ الشاعر قد أردف عنوان النصّ (النعماني) بعنوان فرعي: "من أحلام الربيع"، ثم أهدى النصّ: "إلى رفاق الشباب" : أترى قصد إذن بناء نصّه على ذلك الشكل ليكون -في مستوى المقاطع والإيقاع - مماثلا لأحلام الربيع بما في الحلم من تخطّ لحدود المنطق والمعقول المعقلن وبما فيه من انطلاق من القيود انطلاقا بدا في بنية النصّ المقطعية ؟ أتراه قصد أن يكون في نصّه ما يمكن حمله على نزوة الشباب واندفاعه وميله إلى كسر الحواجز ؟ ومهما كان التأويل الذي نذهب إليه في هذا الباب، فإن النتيجة التي نخرج بها من النظر في ديوان نسيب عريضة هي أن الشكل المقطعي قد احتلّ من شعره نصفه كما أسلفنا وهو شكل قد شاع

96) انظر، تمثيلا، المصدر السابق، نفلت وطنية، ص 79، على طريق إرم ص 177، أنامل النسيان، ص 242.

لدى عريضة حتى قبل تأسيس الرابطة القلمية، وقد عزا نعيمة ذلك إلى تأثره بالشعر الروسي إذ كان ممن اطلع عليه زمن دراسته وبعدها، كما أنه يمكننا أن نقول أن عريضة قد سار على نهج جبران وأبي ماضي في نظم المطولات على الشكل المقطعي وأسهم من هذه الناحية أيضا في التحول بالشكل المقطعي وجعله مجالا للنظم في أغراض "جديّة" تهّم الإنسان ومنزلته من الكون وتتعلق بالتساؤل والنظر في قضايا جوهرية تتصل بالوجود والكيونة وما إلى ذلك.

وأما ندره حدّاد، فإنه هو أيضا لم يخلف إلا مجموعة شعرية واحدة بعنوان : "أوراق الخريف"، وهي مجموعة صدرت بنيويورك عام 1941، أي بعد انتهاء الرابطة القلمية جماعة منتظمة، بعقد من السنين، وتشتمل هذه المجموعة على تسع وستين قصيدة، غير أنها غير مؤرّخة، ولا يمكننا فيها أن نميّز ما نظمه زمن الرابطة ممّا نظمه قبلها أو بعدها، ولم يرد من هذه القصائد على الشكل المقطعي إلا تسعة عشر نصّا، نصفها على نمط الدوبيت، وليس في باقي النصوص المقطعية تنويع ولا تشعب في البناء، ولعلّ هذا غير غريب منه، إذ المعروف أنه "لم يكن أقلّ رفاقه عمقا فحسب، بل كان أبعدهم عن الروح الجديدة التي سرت في طريقة تناولهم الموضوعات" (97) وأنه كان "في شعره أقربهم إلى التعليمية وأشدّهم إزجاا للقواعد والنصائح (...)" يحسن الظن كثيرا بالقارئ، فلا يحاول أن يجذبه إليه بالتنويع والتلوين والمفاجأة والإضراب والإعراض⁽⁹⁸⁾. وكأنّ هذا الحكم الذي أرسله إحسان عباس ويوسف نجم تفسير لما قاله نعيمة عندما ترجم له فكتب : "والناظر إليه قد يحسبه تاجرا، أو موظفا في دائرة حكومية، وبصعب عليه أن يرى فيه شاعرا"⁽⁹⁹⁾.

وكان يمكننا السكوت عن ندره حدّاد وعن شعره، وهو شعر "تحسنّ [فيه] أن القصيدة مجموعة من المكعبات، يصفها ندره [حدّاد] واحدا بعد آخر أمام

(97) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر، ص 221.

(98) المرجع نفسه، ص ص 217 و 223.

(99) ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الثانية، ص 168.

ناظري القارئ ويتركه حراً يتفحص ما يودعه فيها⁽¹⁰⁰⁾ إلا أن اعتماده الشكل المقطعي في ما يربو عن ربع إنتاجه الشعري قد دفعنا إلى التوقف عنده، وتبين أن النمط الأثيرلديه هو الدوبيت، ولعلّه أبسط الأنماط المقطعية، وقد أشرنا إلى أن تسعا من قصائده المقطعية قد نظمت عليه، أما بقية القصائد فقد نظمتها على بعض أشكال الموشح والمخمس وعلى شكل يمتد فيه المقطع على خمسة أبيات مثل : نحن والزمان أو ستة (أغنية الخريف) أو سبعة (الخريف) أو تسعة أبيات (أنا إن مت) ⁽¹⁰¹⁾.

ولعلّ شعر ندره حدّاد، وقد أجمع الدارسون على تواضع ثقافة صاحبه كما أجمعوا على بقاءه في حدود هي أقرب إلى الموروث الشعري منها إلى الاندفاع والحماس والدعوة إلى تلك الروح الجديدة التي سعى أصحابه من الرابطة القلمية إلى أن يبثوها في الشعر حتى يكون ملائماً لحاجات اليوم، فاتحاً أفقا جديداً للقارئ، قلنا، لعلّ شعر ندره حدّاد يقوم دليلاً على أثر تلك الدعوة، كما يقوم دليلاً على حدودها : فقد كان الرجل "من أوضح الرابطين إخلاصاً لجبران، وأشدّهم إيماناً به [غير] أنه لم يتأثر بطريقته تأثراً عميقاً" ⁽¹⁰²⁾ ويعني هذا أن ندره حدّاد قد سعى إلى مجاراة صاحبه في الرابطة، ونظم شعراً مقطعيّاً مثملاً نظموا، غير أن شعره لم يكن - فيما نقتر - من درجة شعرهم إلا قليلاً، إذ ظلّ يتناول في نسبة كبيرة منه مواضيع بعيدة عمّا طرق جبران ونعيمة فظلّ شعره دون شعر الجماعة، يعسر أن نتبين منه رؤية رومانيّة مترابطة الحلقات منسجمة المكونات، ويعني هذا أيضاً، أن القضية ليست في لباس الشعر شكلاً يختلف - قليلاً أو كثيراً - عن الأشكال السائدة، بل هي في الرؤية الشعرية التي يصدر عنها، وفي مدى عمقها وشمولها وقدرتها على معانقة المطلق وتتكب السبل المطروقة في اكتشافها عوالم جديدة وفي عزوفها عن حسيّس الأرض شوقاً إلى أنغام السماء.

(100) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر، ص 223.

(101) تقع هذه القصائد من ديوان : أوراق الخريف، على التوالي : ص 158، ص 23، ص 21، ص 25.

(102) إحسان عباس ويوسف نجم، الشعر العربي في المهجر، ص 226.

والحق أننا لم نقصد - من خلال التعرّض لقضية شيوع الشعر المقطعي لدى شعراء الرابطة القلمية ومن خلال استعراض ما أنتجوه من شعر على ذلك النسق أن نبيّن أنّه يمثل "في الشعر المهجري نسبة أرفع مما يمثل في الشعر العربي الحديث" (103) وهي نسبة مهمة على كلّ حال، كما مرّ بنا، تلفت النظر وتدعو الدارس إلى التوقف عندها لأنها تمثّل ظاهرة قارّة في شعر جماعة الرابطة القلمية تبرز في ما لا يقلّ - في الغالب - عن نصف إنتاجهم الشعري بل وتتعدّى تلك النسبة لتطغى طغياناً واضحاً على إنتاج بعضهم، كما رأينا ذلك في شعر جبران بوجه خاص أو في شعر ميخائيل نعيمة أيضاً، وإنّما كان قصدنا من التعرّض لهذه القضية أن نبيّن ما عساه يقوم بين اختيار القلب المقطعي منهاجاً في الكتابة الشعرية والرؤية الكامنة خلف هذا الاختيار من الصلة، ولسنا نلغي بذلك ما ذهب إليه بعض الباحثين من أن اختيار هذا القلب المقطعي قد كان من نتائج تأثرهم بالتراتيل الدينية والتراتيم الكنسية والأناشيد المدرسية (104) ولكننا ربّما ملنا إلى القول بأن اختيار النمط المقطعي لم يكن نتيجة ذلك فحسب، وإلى اعتبار أن ذلك المعطى الموضوعي الذي أطال موريه في تفصيله تفصيلاً اعتمد فيه أحياناً كثيرة مقارنة أوزان بعض تلك التراتيل وقوافيها بأوزان بعض القصائد التي كتبها شعراء الرابطة القلمية، لا يمكن إنكاره ولكن لا يمكن أيضاً أن نردّ إليه هو وحده كلّ شيء، إذ أننا نعتقد أن انتهاج ذلك المسلك في الإنجاز الشعري - ونعني مسلك الشعر المقطعي - على صلة بالاعتراض على السائد ومناهضة المستتب وعلى صلة بما شاع لدى الرومنطيقيين من رغبة في هدم أنساق تقليدية قائمة في محيطهم ولكنها غدت - في اعتبارهم - قاصرة دون التعبير عمّا ينشدون التعبير عنه وقاصرة دون الإحاطة بما في الكون من حقيقة شاملة، وقد فصلنا الحديث في ذلك في فصول بحثنا السابقة، فلعلنا لا نبالغ إن قلنا إن الشكل المقطعي، سواء استوحى الموشح أم استوحى غيره من الأشكال غير الشائعة في التراث الشعري (وهي أشكال لا تعتبر في المنظور التقليدي أشكالاً رصينة جادة ولا هي من الأشكال الرسمية)

S. MOREH, Modern Arabic Poetry, p.109. (103)

(104) المرجع السابق، ص ص 86-113.

قد كان خروجاً عن السنة الشعرية كما كان تعبيراً عن رفض ما آل إليه الشعر العربي من "ابتعاد" عن الشعر الحق كما كانوا يرونه، ومن تعلّق بالنظم والصنعة الخارجية، بل لعلنا لا نبالغ إن ذهبنا إلى أن انتهاج ذلك النمط من الشعر واعتباره هو الشعر والإعراض إعراضاً عن السير على خطى جماعة "البعث" أو "الإحياء"، أمور تزيدينا اقتناعاً بأن موقف جماعة الرابطة القلمية موقف يرفض "الترميم" و"الإصلاح"، ترميم القديم أو إصلاحه أو إكسابه مسحة من "التحديث" لا تخلّ بطبيعته الأولى (كالخوض في بعض المواضيع "العصرية" ولكن من منطلق رؤية تقليدية تجعل الشاعر دوماً في بوتقتها لا يستطيع منها فكاكاً) ذلك أنّ الرؤية التي يتأسس عليها تصوّر الشعر في المنظور التقليدي رؤية لا يمكن أن تلبّي ما يروم الشاعر التعبير عنه من حاجاته النفسية، لا ولا هي بقادرة على أن تجعل من الأدب توأم الحياة، ولا أن تمكن الشاعر من الغوص في نفسه حتى يستكشف حالاتها المختلفة وأطوارها المتباينة وأغوارها البعيدة بما ترزخ به من أحلام ورؤى أو بما يعرفها من مشاعر وأحاسيس أو بما يلابسها أحياناً من جنون ومن سائر الحالات التي لا قبل للرؤية القائمة على العقل والمنطق بأن تقبله وتجيز ظهوره للناس والتعبير عنه.

فالاعتراض فيما نقدّر إذن، اعتراض جوهري، ولعلّه ليس من التمثّل إن ذهبنا إلى أنّه وجه من وجوه الرفض والاعتراض اللذين طبعاً الرؤية الرومنطيقية في مختلف مجالات الحياة وفي مختلف أساليب مقاربتها وفي شتى طرائق النظر إلى الكائنات والتعامل معها، ولعلّه ليس من المجازفة إن قلنا إن اختيار نسق من التعبير الشعري مختلف عن الشائع المستتب، ومختلف عمّا سلّم به الجمهور واعتبره الأنموذج الذي ينبغي احتذائه، أمر يمكننا أن نأخذ على أنّه سعي إلى إكساب تلك الرؤية ما يلزمها من التماسك والانسجام، كما يمكننا أن نأخذ على أنّه سعي إلى إقامة ضرب من التوازي - أو التوازن أيضاً - بين رؤية الكون والنظر إليه على أنّه ذو حقيقة واحدة شاملة وإن تعدّدت مظاهره وتباينت، من جهة، وتصور القصيدة من حيث أنها تعبير عن تلك الوحدة وإن تعدّدت أنساقها الموسيقية وتباينت أنغامها من جهة ثانية، ونعني

بذلك أن الشاعر، في خروجه عن "الشكل العمودي" إلى الشكل المقطعي كأنه يسعى إلى أن يقيم تماثلاً بين بنية الكون وبنية النصّ الشعري من جهة، وكأنه يسعى إلى أن يقيم توازياً أو تماثلاً بين الخالق الأكبر والخالق الأصغر : فالمنطلق في هذا كله هو اعتبار الكون مجموعة من الكائنات - بما فيها الإنسان - وهي مجموعة متباينة، لا يمكن أن ننفي ما بين بعض عناصرها وبعضها الآخر من اختلاف مردّه إلى طبيعتها نفسها غير أنّها - رغم تباين عناصرها تبايناً لا ينكر متألّفة متناغمة منسجمة، تسيّر إلى غاية واحدة، هي تلك التي عبر عنها نعيمة بقوله إدراك القوّة السرمديّة الشاملة كما ذكرنا، وهي صدى لحقيقة واحدة ثابتة، هي حقيقة الكون التي لا يتغيّر جوهرها وإن تبدل مظهرها.

إذا ما عدنا إلى مسألة التوازي (أو التماثل) بين الشاعر (الخالق الأصغر) من حيث هو مبدع نصّ وخالقه من شتات جعل بين عناصره من الانسجام والتناغم ما أضفى عليه طابع الوحدة المتألّفة الأجزاء والمكونات، والخالق الأكبر (سواء أكان الله أم كان الطبيعة عند بعض الرومنطقيين) من حيث هو مبدع الكون وخالق العناصر والباعث بينها انثاقاً وانسجاماً، وجدنا أنفسنا في خضمّ مسألة تحدث عنها الرومنطيقيون وأطالوا، وعرج عليها تودوروف في تحليله النظريات المتعلقة بالرمز وما أحدثه الرومنطيقيون فيها، وهي مسألة دور الشاعر ووظيفته بالنظر إلى الكائنات من حوله وبالنظر إلى الطبيعة، وإن قصدنا الإيجاز قلنا إن القضية على صلة بفهم معنى المحاكاة وهل إنّ المحاكاة اقتصار على مظاهر البهاء في الطبيعة دون غيرها، وهل المحاكاة تعني نقل كل ما نراه نقلاً كاملاً وما منزلة الخيال من ذلك كله عندنا⁽¹⁰⁵⁾ وقد

(105) يتعرّض ميخائيل نعيمة لهذه القضية في نصّ من نصوص الغريال ويناقش فيه العلاقة بين الحقيقة والخيال، وجود "النقل الواقعي" لمشهد من المشاهد، وكيف أنّ كل نقل لا بدّ تارك أشياء لا يصفها وأنه لا بدّ - مع الإنتقاء والإعراض عن بعض التفاصيل - أن يرتب ترتيباً له لن يكون واحداً عند الناس جميعاً، وأنّ أساس الترتيب هو البحث عن التناغم والانسجام الحاصل من تركيب المجموع، وينتهي نصّه بقوله : "وبالإجماع هل رأيتم كل ما مرّت أعينكم فوقه من رأس الرابية إلى خط الأفق وجعلتموه جزءاً من الصورة التي تتمتعون بجمالها؟ كلا، ولماذا؟ أليست كل هذه التفاصيل جزءاً من الحقيقة التي أمامكم.../...

بين تودوروف⁽¹⁰⁶⁾، وهو يحلّ كلام كارل فيليب موريتس (K.P.MORITZ) (1757-1793)) وهو من رواد الرومنطيقية في ألمانيا أنّه "لئن رأينا في الفن بعض المحاكاة، فإنها في ما يقوم به المبدع الفنان (...) [فهو] يحاكيها من حيث هي مبدأ مولّد : "إن الفنان -على حدّ قول موريتس- لا يقنع بتأمل الطبيعة بل عليه أن يحاكيها وأن يتخذها مثلا وأنموذجا فيبني وينشئ مثلها"، وعند ذلك يتعلق الحديث بالبناء لا بالمحاكاة، وتكون ملكة الفنان التي تميزه من سائر الناس هي ملكة البناء (أو الإنتاج والإنشاء والإبداع)، فالمحاكاة نعم، ولكن على أن يتخذ معناها معنى الخلق والإنشاء (...) وقد استغلّ الرومنطيقيون التماثل - نتيجة ما سبق- بين الله خالق الكون والفنان مبدع أثره وكان هرذر (HERDER) (1744-1803) يقول : "عدا الفنان إلها خالقا".

والحق أنّ هذا الحديث يفتح على شجون، ذلك أنّ القول بالتماثل بين الخالقين قد أفضى بالرومنطيقين إلى القول بالتماثل بين نتاج أحدهما ونتاج الآخر، وهو تماثل لا بدّ أن نراعي فيه اختلاف النسب، وإن كان اختلاف النسب هذا لا يخلّ في شيء بما يتأسس عليه هذا النتاج وذاك في جوهرهما، وهو الاكتمال والانسجام وخضوع كلّ منهما لجملة من المكونات يبنى عليها ويتألف منها على ضرب من التوافق والتناغم، ولعلّ قولنا هذا لم يبعد بنا عما قاله تودوروف في هذا السياق من أنّ "هذا الإطار الجديد يؤدي إلى اعتبار أنّ الأثر [الشعري] والطبيعة يشتركان في كون كلّ منهما يمثل وحدة كاملة منفصلة، أو عالما بأسره (بما أن إنشاء الآثار وخلقها لا يختلف في شيء عن إنشاء العالم وخلقها)، وليس الشبه قائما في ظهور أشكال متماثلة بل في امتلاك بنية داخلية متماثلة، فالعلاقة بين الأجزاء المكوّنة لهذا وذاك هي نفسها (...) إن أساس الانتظام واحد (في الطبيعة وفي الأثر) ولكنه في الطبيعة عظيم الحجم وفي الأثر صغيره، وإذا بنا قد عدنا بهذا إلى نظرية الأفلاطونية الجديدة، نظرية

والتي يتمكنون من رؤيتها لون شتّم؟ - نعم، ولكن صورتكم كاملة بدونها، وجمالها في أنها مركبة من جمال المجموع لا تفصيل الفرد"، انظر، الغريال، ص 81.

T.TODOROV : Théories dy symbole, op. cit ; p. 185. (106)

الكون الأكبر و الكون الأصغر⁽¹⁰⁷⁾. فإذا ما كان الكون الأصغر (أي النص الشعري أو الأثر بصفة أشمل) يماثل الكون الأكبر، من حيث بنيته ومن حيث علاقة أجزائه بعضها ببعض، كان من الطبيعي ألا يقوم الكون الأصغر (النص الشعري) على تجانس تام بين مكوناته، كما أن الكون الأكبر لا يقوم على كائنات متجانسة، فالاختلاف سمة في هذا وذلك، وإن كان اختلافا يخفي وحدة وانسجاما، ويفضي إلى اكتمال وائتلاف.

وإذا ما واصلنا النظر على هذا الأساس قلنا أن معنى تلك الوحدة ومدلول ذلك التناغم والمقصود من ذلك الانسجام هو إبراز الائتلاف الذي تنوب فيه مظاهر التناقض الزائلة وتمحي منه الثنائيات الضدية التي أقامها النظر العقلي وبنى عليها رؤيته الكون فألت بالإنسان إلى تجزئة الحقيقة وعدم الوقوف على شمولها وثبات جوهرها، ولعل ما قلناه عن تلك الثنائيات الضدية كما صورها النظر المنطقي (في حديثنا عن كبريات القضايا التي تشغل الإنسان وموقف الرومنطقيين منها) ينسحب أيضا على الأثر الشعري، وينطبق على ما أقامه النقد التقليدي من تقابل بين الشكل والمضمون، وهو تقابل لا معنى له إن ذهبنا مذهب الرومنطقيين في إلحاحهم على الوحدة الكونية وائتلاف عناصرها من جهة، وفي اعتبارهم ما بين الأثر الشعري (والأدبي) والكون من تماثل من جهة أخرى، ولعلّه هو الاعتبار الذي صدر عنه نعيمة في بعض نصوصه النقدية المنشورة في كتاب الغربال عندما تحدث عما بين الحياة بأسرارها وألغازها واضطرابها واختلاف أطوارها والأدب من وثيق الصلة⁽¹⁰⁸⁾، أوحينا صور الشعر كما لو كان يتحدث عن الطبيعة فقال : "الشعر الذي ينزل بفكري إلى أغوار تحتها أغوار ويعلو به إلى سماوات تلوح من ورائها سماوات، ويفتح لخيالي آفاقا خلفها آفاق ويفسح لعاطفتي مدى يجرها إلى أمداء، هو الشعر الذي تستأنس به روحي وتتفتح له براعم الحياة في داخلي"⁽¹⁰⁹⁾.

(107) المرجع نفسه، ص ص 186-187.

(108) تعرّض لهذا مرارا، انظر تمثيلا : ص 29، ص ص 76-77، ص 99 من كتاب الغربال.

(109) المصدر نفسه، ص 129.

وقد يبدو غريباً أن نذهب مثل هذا المذهب ونحن نتحدث عن النمط المقطعي الذي توخاه شعراء الرابطة القلمية على ما رأينا، بيد أننا نعتقد أن هذا الإحساس يكف عن أن يخامر ذهن القارئ إذا ذكرنا أن بناء النص الشعري بناءً مقطعيًا يمكن أن يحمل على أنه تجسيد لسعي جبران وأصحابه إلى كسر الأنساق الخليلية، وهي أنساق ذات أساس رياضي منطقي، وقد بلغوا في ذلك شوطاً لا يمكن إنكاره وإن رأى أنس داود أنهم لم يجدوا في أوزان الشعر بل نهضوا بفن تنويع القافية على النحو الذي بدأه الشعراء العباسيون ونما على يد الوشاحين (...) وأنهم في هذا الجانب كانوا يسرون في طريق مهده لهم أصحاب الموشحات، وأن الشاعر المهجري لم يصف إلى فن التوشيح ما يصح أن يعتبر شيئاً جديداً⁽¹¹⁰⁾.

ولا يخفى على ذي نظر أن أنس داود قد أهمل عنصراً مهماً نرى نحن وجوب العودة إليه دوماً، وهو الرؤية الفكرية أو المنظومة التي كان جماعة الرابطة القلمية يصدرن عنها فقد كان اعتراضهم على وحدة القافية وجهاً من اعتراضهم على الشكل العمودي وجهاً من اعتراضهم على الصنعة (التي تذهب بالفن إذ أنها تقوم على جملة من الحدود والقوانين لا بدّ من مراعاتها، وهي حدود وقوانين لا يمكن تصوّرها وفهمها إلا من حيث هي نتاج العقل والمنطق، فإذا بالصنعة - لذلك - تكرّس أوجه التقابل والثنائيات الضدية (إذ أن حدّ الشيء أو تعريفه يعني أن ترسم له حدوداً تنفّي سواه وتفصله عنه وتميّزه منه تمييزاً وفق أطر ومقاييس وقواعد لا يخرج عنها ولا يمكن بالتالي أن يكون الحدّ شاملاً ولا ثابتاً) ثم إن الصنعة تتعارض وما في الفن من اندفاع وما فيه من سعي إلى الشمول والقضاء على الثنائيات، في نظر الرومنطيين، ومن ثم كان النمط المقطعي نمطاً يعكس ما في روح الشاعر من شوق إلى إدراك جوهر الحقيقة الشاملة، وكان النمط المقطعي تصويراً لذلك الشوق يتخذ التعدّد لا الوحدة والتنوّع لا المماثلة التامة، وهو تعدّد وتنوّع - في المستوى الإيقاعي - يروم الشاعر منهما بلوغ ما ينشد تصويره دون أن يبلغه، فكأنما المقاطع

(110) أنس دلود، للتجديد في شعر المهجر، ص 352.

محاولات دائبة يتوصل الشاعر من خلال تنوعها وتعددتها إلى التعبير عما لا يمكن التعبير عنه بالكلام العادي المنطقي الخطي، وكأنها بما تثيره من مشاعر وأحاسيس تعلو على الكلام العادي المنطقي وكأنها من خلال تلك الأحاسيس التي تثيرها في النفس توحى بما يوّد الشاعر التعبير عنه تعبيراً لا يتخذ التصريح مطية ولا البوح وسيلة.

فلعلنا بهذا ندرك السبيل إلى بعض التأويل فيما يتعلق بالآصرة التي تربط بين الرؤية الرومنطيقية وحرص جماعة الرابطة القلمية على أن لا يظل الشعر في تصوّره (وفي إنجازه) وليد الصنعة (أو الصناعة)، وحرصهم على أن تتقلص العناية بالعروض وقواعده وما ينجرّ عن ذلك من النظم، وحرصهم في الدعوة إلى أن نستعيض عن ذلك كلّ بالسعي إلى بلوغ مرتبة الشعر الحق، وهو شعر في تقديرهم يساعد على الإرشاد إلى الطريق المفضية إلى إدراك حقيقة الوجود في جوهرها وشمولها، وهو شعر مؤلف من مكوّنات قد تبدو متنافرة، غير أن تناقرها يخفي انسجاماً مماثلاً لما نراه في الكون من انسجام وائتلاف تجتمع فيها عناصره وإن كانت تبدو في الظاهر متنافرة أو لما نراه في الكائنات نفسها وما ينبني عليه وجودها من وحدة عضوية تظلّ هي هي لا تتحول عن جوهرها وإن تبدّلت مظاهرها : أليست البذرة تنشّ فتغدو نبتة تنمو وتزهر وتثمر وتعرى وتكسى على مرّ الفصول وتختلف عليها الأطوار ولكنّ ذلك كلّ لا يغيّر من جوهرها شيئاً، إذ يظلّ مردّها دوماً إلى البذرة ويظلّ مآلها دوماً إليها، أليست البذرة تحمل بالقوّة تلك المراحل كلّها، أليس وجود البذرة قائماً على تآلف بين عناصرها المكوّنة لها لا يمكن إنكاره، فإذا كان النصّ الشعري، لحظة تكوّنه، صادراً عن إحساس أو انفعال أو عاطفة (وهي عبارات تتردّد في نصوص نعيمة النقدية، ويردّ إليها -فيما يردّ- منشأ النصّ الشعري)⁽¹¹¹⁾، كان ذلك الإحساس أو تلك العاطفة بذرته، ومهما اختلفت عليها بعنّد الأحوال، فمرّد النصّ إليها، ثمّ إنّ بسبب ذلك الاختلاف كان من الطبيعي أن يتخذ النصّ مظهرًا لا يقوم على قاعدة التماثل التام بين أجزائه ومكوّناته،

(111) انظر تمثيلاً، الغربال، ص ص 75-89، فصل : الشعر والشاعر.

ولعلّ في هذا بعض التفسير لميل شعراء الرابطة القلمية إلى النمط المقطعي، ولعلّ فيه أيضا بعض التفسير لإعراضهم في أحيان كثيرة عن الشكل الخليلي التقليدي لما يطبع أجزاءه كلّها من تماثل يكاد يكون كليًا (فالآليات الشعرية وفقه وحدات متماثلة على المستوى الإيقاعي الشكلي) وكأنّ جبران وأصحابه قد كانوا - عن وعي منهم أو عن غير وعي - ينشئون نصوصهم إنشاء الطبيعة كائناتها، أي على أساس من التنوّع والتباين يكمن وراءهما اثتلاف وانسجام، فيكون للأثر الفني بذلك من التماسك الداخلي والتناغم ما في الطبيعة من ارتباط عناصرها ببعضها ببعض، ويكون النصّ الشعري بذلك أيضا منبئيا على فكرة واحدة هي بذرتة التي تتجسّد فيها وحدته العضوية وإن اتخذ أشكالا إيقاعية تبدو متباينة أو خرج إيقاعه عن التماثل والرتابة وقصد الوحدة عبر التعدّد.

وما من شك في أنّنا لا نجد نصّا ممّا كتبه شعراء الرابطة القلمية يعبر عن هذا الذي ذهبنا إليه تعبيرا صريحا أن ينظر لهذه القضية تنظيرا يمكن من اعتماده والركون إليه ركون المطمئن، ولكنّ لا يجوز - في اعتقادنا - أن ننظر إلى ميل شعراء الرابطة القلمية إلى الشكل المقطعي (وإلى غيره من الظواهر التي ذكرنا عرضا، وسنعود إلى تفصيل القول فيها) على أنّه أمر واقع نلاحظ وجوده وقد نذهب إلى تفسيره بتأثرهم بالأغاني الدينية والتراثيل الكنسية التي تعلّموها في صباهم فبقي صدى إيقاعها يتردد في نفوسهم ردحا من الزمن ثم انبجس من خلال ما كتبوا من الشعر، غير أنّ هذا التعليل - وإن لم يكن من الجائز إهماله أو إغفاله - يكتمل في ما نقدر بالربط بين الرؤية الرومنطيقية وبعض مرتكزاتها وعناصرها (خاصة في ما يتصل بالوحدة الكونية وانسجامها وتناغمها في اختلاف مكوناتها وتنوّعها) والنصّ الشعري في بنيته الإيقاعية وقيامه على الوحدة والتنوّع في آن واحد.

وإذا ما واصلنا سعينا على طريق التأويل، أمكننا أن نذهب إلى أن مسار القصيدة التقليدية الموحدة القافية مسار يبدو خطيّا، ونعني بهذا أنّه مسار تتخلّله انقطاعات متقايسة (صوتيا وإيقاعيا وهو الأمر الذي يهمننا في هذا الصدد) ولكنّه مسار يبدأ عند أول بيت لينقطع عند البيت الأخير، وهو مسار منتظم

يعتني فيه الشاعر بالخواتم لأنها "أبقى في الأسماح وأعلق بالقلوب"⁽¹¹²⁾ عنايته بالمطالع وكأن الشاعر في مساره ذاك قد سلك طريقا هي كالجاذبة تأخذه إلى نهاية مظافه دون عوج ولا التواء، وهو في ذلك شبيه بمن سار على الدرب حتى وصل، وإذا هو يتبع - عن وعي منه أو عن غير وعي - رؤية أساسها منطقي ترتبط فيه الأسباب بالنتائج والعلل بالمعلولات ربطا متسلسل الحلقات يضيفي على المسار طابعا خطيّا، والخط لا بدّ منته إلى غاية ومبلغ من اتبعه النهاية، فإذا بالنص الشعري يتخذ - في بنيته العميقة - شكل المسار المعقلن أو شكل الطريق التي تسلم من انتهجها إلى ما يروم من المعرفة أو ما يؤدّ إدراكه من الحقيقة، ولا شك في أنه هذا المسار ناتج عن تصوّر للكون وتصور للمعرفة وكيفية بلوغها، هو التصور المنطقي المعقلن الذي ساد قرونا طويلة واعترض عليه الرومنطيقيون اعتراضا حينما اعتبروا أنّ إدراك جوهر الحقيقة والإحاطة بما تصطبغ به من شمول، أمران لا يتأتيان عبر طريق العقل والمنطق القائمة على التسلسل والخطية، وإنما من خلال نظر يستبدل طريق المنطق (وما توحي به للإنسان من وثوقية وثقة) بطريق النفس والعاطفة والخيال والحلم والأسطورة وما إلى ذلك ممّا لا يوحى بالوثوقية ولا بالخطية، أي من خلال نظر يبحر متطلّبا تلك الحقيقة إبحارا لعلّ أساسه الدوران والطواف في المجهل نشدانا للحظة يكشف فيها بعض الحقيقة لا الإبعاد في طريق واضحة المعالم بينة الصوى، فكأنّ الرومنطقي يتخذ إلى المعرفة طريقا دوّارة بسبب رفضه وهم الوثوقية الذي يطبع الطريق المعقلنة وبسبب سعيه إلى اجتنباب التجزئة وعمله على إدراك الحقيقة الشاملة السرمدية، وتلك الطريق في دورانها تأخذه إلى أصقاع أثيرية تستعصي على النظر العقلي، وترسم دوائر يصعب أن نتصورها متماثلة تمام التماثل متجانسة كل التجانس ولعلّ التعبير عنها في مستوى الإيقاع من النص الشعري يتجسّد من خلال اختيار الشاعر النمط المقطعي، حتى لكان كلّ مقطع في النص الشعري دورة تأخذ الشاعر على أجنحة الخيال والرؤيا، وترحل به عساه يقع خلالها على بعض ما ينشد من

(112) انظر على سبيل المثال ما يذكره ابن قتيبة في "الشعر والشعراء"، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار المعارف، 1966 ص ص 64-94.

الحقيقة أو يصيب بعض ما تهفو إليه نفسه من المعرفة، يدرك بها كنه الوجود وسرّ الكون ومنزلة الإنسان، فإذا اختلفت مقاطع بعض النصوص عن بعضها الآخر أمكن أن نرى في اختلافها - في البحر أو في القافية أو في عدد الأبيات (كما رأينا ذلك من خلال بعض النماذج) - أمرا عاديا في سياق الرؤية الرومنطيقية، مردّه إلى طبيعة التصوّر الذي ينشأ عنه النص الشعري والغاية التي يجري إليها.

لعلّ في ما ذهبنا إليه من تأويل سعيينا من خلاله إلى أن نبين ما يربط بين الرؤية الرومنطيقية وميل جماعة الرابطة القلمية إلى الشعر المقطعي من رابط خفيّ ما يزيدنا اقتناعا بأنّ ذلك الميل - وإن لم يكن غريبا عن تأثرهم بإيقاع التراتيل الدينية- يعكس موقفا قد عرضنا بعض مقوماته ومظاهره عند حديثنا عن نصوص نعيمة وجبران النقدية والنظرية، وما عودتنا إلى الحديث عن الموقف الذي تولّد منه ذلك الميل إلّا لمزيد الإلحاح على أن اختيار النمط المقطعي لدى شعراء الرابطة القلمية قد كان عن وعي تامّ بوجوب توجيه الشعر إلى غير الوجهة التي اعتادها قرونا طويلة، وإلى غير الوجهة التي اتخذها له شعراء "البعث" و"الاحياء"، كما كان عن وعي تامّ بأنهم -من خلال ذلك الاختيار- إنّما يفتحون سبيلا جديدة للشعر، أو يفتحون له "عهدا جديدا" لعلّ من أخصّ خصائصه الحرية والانطلاق من خلال السعي إلى الانعتاق من "قيد القافية"، ذلك أن القافية لا تكتسب ما أضحى لها من القيمة إلّا من حيث أنّها تكرّس الانصيهار في قالب معلوم يصب فيه الخطاب الشعري، فهي تمثّل حدّا لا بدّ من الوقوف عنده وتجسّد شكلا لا يمكن الانفلات منه فهي الحدّ الذي يقف عنده البيت من الشعر لا يتعداه (صوتيا وإيقاعيا ونحويا تركيبيا وداليا) أو لا ينبغي أن يتعداه، ومهما اجتهد الشاعر في السنة للشعرية فإن عليه مراعاة ذلك الحدّ ومهما سعى فلا فكاك له من ذلك القيد بما ضبط له من القواعد والقوانين (وهي لا تصدر إلّا عن نظر عقلي)، أمّا صياغة الخطاب على النمط المقطعي فهي - فيما نقدر- تجسيد لما كان في نفوسهم من رغبة إلى التحرّر والانعتاق من جهة أن ذلك النمط في الكتابة الشعرية يمثل كسرا للنسق الكلاسيكي، خاصة أنّهم - وقد خرجوا به من مواضيع لم تكن تعتبر "جديّة" مثل الأغاني التي

تتخلّل المسرحيات إلى تناول قضايا جوهريّة تمسّ منزلة الإنسان من الكون وتتصل بانسجام عناصر الكون تحقيقاً للوحدة الكونية وما إلى ذلك، ولعلّ هذه الرغبة في التحرّر والانعقاد التي تجلّت في ميلهم إلى الشعر المقطعي قد تجلّت أيضاً في جوانب أخرى من المنجز الشعري لدى جماعة الرابطة القلمية، مثل تنويع القوافي والمزج بين البحور في النصّ الشعري الواحد.

أمّا التنويع في القوافي، فإنّه ظاهرة غير دارجة في التراث الشعري العربي، وهو متصل إمّا بالرجز (وخاصة في الأراجيز التعليمية على ما هو شائع معروف) أو باللوببيت (أن تتبدل القافية بعد كلّ بيتين من الشعر) أو بالموشح وفق القوانين الضابطة لذلك على ما انتهجه الوشاحون ولعلّ الشعراء حينما كانوا يختارون هذا المسلك في الكتابة الشعرية كانوا على وعي بأنهم لم يكونوا يكتبون شعرا "رسمياً" ينفق في المجالات التي كان ينفق فيها الشعر "الجدي"، ولم يكن هذا النمط من الكتابة الشعرية يلقي من عناية النقاد به إلا قليلاً، بل إنّ ذلك، إذا خرج عن الرجز كان يعدّ من عيوب الشعر (وهو الإكفاء) وكان على الشعراء اجتنابه حتى تكون صنعتهم منخرطة في "الأنموذج" الذي ينبغي اتباعه، أو عبارة أخرى حتى يستجيبوا للقواعد والقوانين التي لا بدّ من مراعاتها، أوحى يكونوا ضمن "منطق الصنعة" وحدودها، غير أنّ الأمر لم يكن على هذا في تصوّر جماعة الرابطة القلمية خاصّة أنّهم قد عاشوا في فترة تنادى فيها عدد غير قليل من الشعراء بوجوب التخلّي الكامل عن القافية، إذ ليست من ضرورات الشعر، إلى جانب أنّها تحدّ المعنى وتقود الشاعر بعيداً عن أفكاره الأصيلة، وتضطرّه إلى أن يخضع عواطفه وأفكاره لها، وتصدم إحساس الشاعر وهو في غيوبة الإبداع وحساسية الخلق، وإنّ تأثيرها الصاخب يفسد موسيقى الوزن كما أن القصيدة الجيدة تحثني بالصور والأفكار أكثر مما تحثني بالقافية" (113)، وكان من نتائج هذه الدعوة أن ظهر "الشعر المرسل"

(113) خصّص صامويل موريه الفصل الرابع من كتابه عن الشعر العربي الحديث لهذه القضية، وفصل فيها القول وأطال من الاستشهاد وبيّن - من خلال منهجه التاريخي - أصول هذه الدعوة وأطوارها بيّنا يفني عن العودة إلى تفاصيلها، وسقنا هذا الشاهد من الصفحة 129 من كتابه، انظر : S. MOREH, Modern Arabic Poetry, op.cit, pp.125-

(وهو شعر يكون كل بيت فيه من قافية تختلف عن سابقتها وعن لاحقتها، وقد تكون الأبيات من بحور مختلفة أيضا) وانتهجه عدد غير قليل من الشعراء زمن الرابطة القلمية وبعدها، متجاوزين بذلك ما أنجزه جبران وأصحابه إذ قد بقوا عند حدود الشعر المقطعي (غالبا) بما فيه من قافية يلتزمها الشاعر في كل مقطع، رغم أن دعوتهم قد كانت أبعد من هذا، يستشف منها القارئ أنه لم يكن في نفوسهم اقتناع بوجود البقاء في تلك الحدود، بل كانوا - على عكس ذلك تماما - يدعون إلى وجوب التخلي عن هذا "القيد" الذي يمنع انطلاق الشاعر، إذ كيف يمكن أن نقيّد العاطفة والإحساس والخيال بمثل ذلك القيد، وبينها وبينه تعارض جوهري يعود إلى طبيعة كل منهما ومنشئه: فمنشأ الحدود هو العقل ومنشأ العاطفة والإحساس والخيال هو النفس (أو الروح)، ولما كان الشعر لغة الأرواح وخطاب النفوس، كان من التجني إخضاعه لقيود صاغها العقل، أفلا يكفي أن يكون الشاعر مجبرا على استعمال لغة الناس وهي تقوم في جزء منها على حدود مضبوطة وقوانين لا بدّ من مراعاتها ؟ ألا تؤدي هذه القيود الإضافية إلى إفساد لغة النفس وتزييفها بالصنعة وتحويلها عن مسارها والوصول بها إلى غير الغاية التي تقصدها ؟

إنّ الناظر في شعر جبران وأصحابه يرى أنهم أعرضوا إعراضا عن المقتضيات التي سنّها المقلّدون واعتبروها من لوازم الشعر في ما يتعلّق بالقافية وحدودها وعيوبها، وقد كان ما صاغوه من الشعر سندا لما كتبوه في فصولهم النقدية أو في خواطرهم التي نجد فيها إشارات إلى هذه القضية على ما بيّنا في القسم الأوّل من هذا الفصل، ولئن بدت درجات الاعتراض مختلفة من شاعر منهم إلى آخر، فإنّها في جميع الحالات، تبيّن أنّهم قد استنوا تلك السنة "الجديدة" عن اقتناع أو عن موقف هو لا شك وثيق الصلة برويتهم الكون والإنسان، وبما كان يدور بينهم من حديث في هذه القضايا الدائرة على الأدب والشعر حدّا ووظيفة، وإذا ما أردنا التمثيل على هذا الذي قلناه ذكرنا شعر جبران أو شعر

نعيمة⁽¹¹⁴⁾. أمّا شعر جبران، فهو خمسة عشر نصا (يدخل ضمنها قصيد "المواكب")، لم يلتزم فيها القافية الموحدة إلا في ثلاثة نصوص منها هي : سكوتي إنشاد (وهو في تسعة أبيات) و: إذا غزلتم (وهو في أربعة أبيات) و: الشهرة (وهو في أربعة أبيات أيضا)⁽¹¹⁵⁾ ولا تمثل هذه النصوص الثلاثة سوى خمس مجموع النصوص التي كتبها جبران، ولكن هذه النسبة تتراجع ونقل أهميتها بالنظر إلى عدد الأبيات، إذ أنّ هذه النصوص الثلاثة لا تجمع سوى سبعة عشر بيتا من شعر جبران كلّهُ (وهو في 512 بيت من الشعر) بينما نراه قد أقام بقية شعره على تنوّع القافية حسب أنماط تتراوح من الدوبيت إلى المثلث أو المربع وغيرها.

وأمّا شعر ميخائيل نعيمة، فهو ثلاثون نصّا مكتوبة بالعربية أصلا، وهي النصوص التي نشرها في "همس الجفون"، والناظر فيها يتبيّن أنّ نعيمة لم يلتزم القافية الموحدة إلا في تسعة نصوص من الثلاثين⁽¹¹⁶⁾ (وهي نسبة ضعيفة لا تصل الثلث) غير أننا إذا نظرنا إلى مجموع الأبيات في هذه النصوص وجدناها واحدا وأربعين ومائة بيت (من جملة 687 بيت)، وهي نسبة لا تتجاوز الخمس

114) نذكر هذين الشاعرين تمثيلا، وليس الحديث عن شعرهما ببعض التفصيل على سبيل الانتقاء بهدف إخضاع هذا الشعر لفكرة مسبقة، فقد بيّنا من قبل اعتماد جميع شعراء الرابطة الشكل المقطعي بنسب متفاوتة واستعرضنا ذلك، ولئن اقتصرنا على جبران ونعيمة في هذا الموضوع فإنما مردّ ذلك إلى حرصنا على عدم إقبال البحث بأرقام وإحصائيات يمكن أن يقرأها الباحثون على طرائق شتى، ولكننا - رغم هذا - نذكر أن نسب عريضة قد اعتمد تنويع القافية في أربعين نصّا من نصوصه الإثنتين والتسعين التي تضمّنها مجموعة "الأرواح الحائرة"، وأن أيّوب اعتمد تنويع القافية في خمسة عشر نصّا من جملة واحد وأربعين وربت في "أغاني الدرويش" وأن أبا ماضي عمد إلى ذلك في ثلاثة عشر نصّا من مجموع ستة وأربعين، غير أنّ هذه الأرقام تغدو ذات دلالة مختلفة إذا ذكرنا أن شعراء الرابطة (وخاصة عريضة وأبا ماضي في هذا المقام) قد نظموا مطولاتهم (مثل على طريق إرم لنسب عريضة أو الطلاس لأبي ماضي) على أساس تنويع القافية، ومهما كان الأمر فإن ظاهرة تنويع القافية من السمات الثابتة في شعر جبران وأصحابه.

115) انظر : ص 594 و ص 610 من المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران.

116) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، انظر ص 71 (لما رأيت الناس) ص 73 (الطمأنينية) ص 81 (نمك الأيام) ص 83 (إلى دودة) ص 93 (الهم) ص 96 (العراك) ص 97 (يا بحر) ص 99 (بين الجماجم) و ص 108 (الأن).

إلا قليلا غير أننا إذا ما دققنا النظر في نصوص نعيمة وجبران التي التزما فيها القافية الموحدة، وجدناها في الغالب نصوصا اتخذت النمط المقطعي دون تنويع في القافية، فكانها نصوص لم تستجب تمام الاستجابة لمتطلبات الصياغة الشعرية التقليدية من حيث أنها كرست نسق التسلسل الخطي للنص الشعري وعوضته بنسق مقطعي ذهبا إلى أنه لا يخلو من سمة دائرية يتجسد فيها الانطلاق من قيود البناء التقليدي، وإذا نحن في الحالتين جميعا بإزاء منجز شعري لا شك في أنه يدعم ما نادى به شعراء الرابطة القلمية ودعوا إليه من وجوب تقليص دور القافية والحد من أثرها في النظم، وفي تقليص دورها والحد من أثرها سعي إلى تصوّر الشعر على غير ما استقرّ في السنة الشعرية وكرسه نقدة الشعر ومؤرخوه على مدى قرون، كما أن في تقليص دور القافية وفي المناداة بعدم التزامها والعمل بذلك في كتابة الشعر موقفا من بنية الشعر التقليدية، وهي بنية قد بدت لجبران وأصحابه قسرية لا تمكن الشاعر من الانطلاق في التعبير عما يختلج في فؤاده وفي الإقضاء بذات نفسه إقضاء يكشف به ما تحجب في أغوارها، ولعلنا - من خلال هذا المنجز الشعري - نقف على جانب آخر من الجوانب التي يظهر فيها جليا كسر النسق التقليدي وشروطه ومقتضياته، كما يظهر فيها جليا انطلاق الشعر نحو آفاق جديدة رحبة متحررة من ضغوط الكتابة الشعرية التراثية، آفاق لعل أولى خصائصها التنويع والتعدد، تنويعا وتعددا لعلهما لم يدركا انتهاهما ولا غايتهما رغم ما طرأ على الشعر العربي من تجارب كثيرة في الحقب التي تلت حقبة الرابطة القلمية وشعرائها، ونقصد بهذا أن التنويع في القافية قد جاء يسند الميل إلى النمط المقطعي في كتابة الشعر والخوض في مواضيع تمسّ كيان الإنسان وكيونته ومنزلته، وكان التنويع في القافية بابا آخر ولجه جبران وأصحابه في سعيهم إلى أن يعانق الشعر الحياة ويكون توأمها، فيكون واسعا مثلها عميقا كأسرارها متعددا متنوعا تعددها وتنوعها دون أن يخرج بذلك عن وحدة جوهرية تمثل أساسها وأساسه.

الفصل الثالث

نحو شعر التفعيلة والجملة الشعرية؟

يتصل بالنمط المقطعي والتتويج في القافية جانب آخر كان من سمات الشعر عند شعراء الرابطة القلمية، وهو المزج بين بحرین أو أكثر في النص الواحد، وقد عمد إليه جبران كما عمد إليه جل أصحابه في بعض ما كتبوا من قصائد، ولكن هذه الظاهرة ظاهرة المزج بين البحور قد ظلت لدى شعراء الرابطة متصلة بالنمط المقطعي (مهما كان نوع المقاطع وعدد أبياتها) وهو ما دفعنا إلى اعتبارها متصلة به اتصالاً.

وقد يغري الباحث أن يعمل على تحديد من كان أول من عمد إلى المزج بين البحور في نص شعري من بين جماعة الرابطة القلمية، خاصة أن ميخائيل نعيمة ونسيب عريضة قد اعتنيا بتاريخ قصائدهما من جهة، وأنا نعرف أن قصيدة جبران : "المواكب" قد نشرت للمرة الأولى سنة 1919 على ما هو معروف مشهور⁽¹¹⁷⁾ من جهة ثانية، لكن البحث في هذا الجانب يبدو لنا غير ذي دلالة، لأن المنهج الذي اتبعنا منهج نسعى من خلاله إلى أن نفق على الظواهر المشتركة بين جماعة الرابطة القلمية، وهي ظواهر سعيها إلى أن نبين اندراجها في سياق رؤية فكرية مترابطة الحلقات منسجمة المكونات، تفصح عن موقف من الكون والإنسان كما تفصح عن نهج في الكتابة الشعرية لعلهما لم يكونا غريبين عما كان يدور في لقاءاتهم من أحاديث على ما أشرنا إليه، وهو أمر يحد من قيمة النظر فيمن كان منهم السابق إلى هذا الباب (باب المزج بين البحور) وإلى غيره أيضاً، وتحد من دلالاته كذلك، فما معنى مثلاً أن نقول إن نسيب عريضة هو أول من نظم على هذا النمط ومزج بين البحور في نص واحد، وهو قصيدته : "النعامي"⁽¹¹⁸⁾ التي ذكر أنه، نظمها سنة 1916، وكان

(117) انظر : ميخائيل نعيمة، مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية، ص 21.

(118) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص ص 53-58.

ذلك منه قبل أن تظهر قصيدة جبران : "المواكب" (1919)، وماذا يمكن أن نستنتج من ذلك ؟

لعلنا لا نجانب الصواب إن ذهبنا إلى أن الأهم من التتبع التاريخي الذي يرصد انبثاق الظاهرة - في هذا المجال - إنما هو السعي إلى بيان تواتر تلك الظاهرة لدى شعراء الرابطة القلمية من جهة وإلى بيان كيفيات تواترها وحدودها من جهة ثانية، عسانا من خلال ذلك كله نصل إلى الوقوف على إسهام هؤلاء الشعراء في كسر النسق الخليلي وتخطي حدوده، والوقوف على ما يمكن أن يكون من صلة بين النظم على ذلك الأساس من المزج بين البحور والموقف الفكري الذي كانوا يصدرون عنه، وعسانا كذلك أن نستجلي إسهام جبران وأصحابه في تطوير الشعر العربي وتحديث طرقه والتمهيد للمراحل اللاحقة.

وقد رأينا - لهذا كله - أن نتتبع النصوص لنرى إلي أي مدى وصل الجماعة في المزج بين البحور، خاصة أن النمط المقطعي مما يسهل هذا المزج لأنه يمهد للقارئ الخروج من نسق إيقاعي إلى آخر تمهيدا قد لا يحسنّ معه نشازا ولا اضطرابا.

حازت قصيدة جبران : "المواكب" شهرة عظيمة، ربما كان مرجعها إلى أنها مطوّلة (فهي في 203 أبيات) موضوعها "تظرات شاعر (...)" في الأيام والليالي" ⁽¹¹⁹⁾ وربما كان مردّ شهرتها إلى بعض ما جاء في المقدمة التي كتبها لها نسيب عريضة (في الطبعة الأولى)، وقد ذكر فيها أنها "مؤلفة من مقاطع" تبحث في مواضيع مختلفة فلسفية يتكلم بها سلبا وإيجابا شخصان في موضوع واحد (...) وأظنها أول قصيدة من نوعها في العربية تتضمن صوتين يتكلمان سلبا وإيجابا" ⁽¹²⁰⁾ ولم يفت عريضة أن يشير إلى أن دعوة جبران إلى الغاب

(119) هو العنوان الفرعي الذي صدرت به "المواكب" في نشرة 1919 - ولم نجد إشارة إلى دار النشر ولا إلى تاريخه.

(120) المواكب، تقديم نسيب عريضة، ص ص 10 و 12، وذهب نعيمة إلى غير هذا الرأي في تقديمه "المواكب"، فاعتبر أنه يجري في النصّ تيّاران يبدو كما لو كانا حوارا بين شخصين، ولكنهما ليسا كذلك، ص 21 من المجموعة الكاملة.

تخفي تمرّداً على العادات والشرائع، وتمرّداً على كلّ قيد، وهي إشارات -إذا أضفناها إلى الملاحظات السابقة - نستنتج منها أنّ جبران وأصحابه قد كانوا على وعي تامّ بأنّهم انتهجوا نهجا جديداً في الشعر يقوم على المقاطع للتعبير عن مواضيع فلسفية، ويقوم على نسج النصّ نسجا ثنائيا ذا صوتين، وقد تجسّد الصوتان في بحرّين التزمهما جبران في النصّ كلّهُ، فكان الصوت الأوّل على البسيط، وكان الثاني على مجزوء الرمل، ومهما كان التأويل الذي نذهب إليه في أمرهما، فإنّهما يجسّدان ظاهرة غير شائعة في التراث الشعري العربي وهي ظاهرة المزج بين بحرّين في نصّ واحد مزجا لا نخاله إلّا عن قصد واضح ووعي كامل ولا نخاله أيضاً إلّا صدّي للتمرّد على العادات وصدّي للريّة في كسر القيود الموروثة في التعبير الشعري، وليست تلك الريّة بظاهرة في المزج بين بحرّين في نصّ واحد فحسب، بل هي واضحة أيضاً في إقامة المقاطع على عدد من الأبيات غير قارّة، خاصة في المقاطع المبنية على البسيط أوّل الأمر ثم في نهاية النصّ حينما تخلّى جبران عن نسق المقاطع التي بناها على الرمل (رباعية فدوييت) إلى عشرة مقاطع من نمط الدوبيت في مجزوء الرمل، ولا يخفي أنّ تغيير النسق يدخل على النصّ طابعا إيقاعيا جديداً لم يكن له.

وشبيه بالمواكب في المزج بين بحرّين نصّ لنسيب عريضة بعنوان : "طريق الحيرة" ⁽¹²¹⁾ وقد تعرّضنا له وذكرنا كيف أنّ الشاعر راوح فيه بين الخفيف ومجزوء الرمل، فبدأه ببيت من الخفيف أرففه بمقطع من ثمانية أبيات من مجزوء الرمل، وأنهاه بالخفيف فجعل نصّه يكتنفه بحر الخفيف مبدأً ومنتهى، وقد جاءت أبيات الخفيف الأربعة في النصّ على قافية واحدة فأكسب الشاعر بذلك نصّه طابعا إيقاعيا متميزاً حتّى لكان أبيات الخفيف علامات يهندي بها في طريق حيرته الذي أخذه في متاهة قوافي مجزوء الرمل، أو حتّى لكانها محطات يستريح عندها من عذاب الحيرة، وقد تعاوّرته في طريقة الشكوك والالام والأحزان.

(121) انظر : الأرواح الحائرة، ص ص 220-221.

ويمكننا أن نذكر نصا آخر لنسيب عريضة أيضا، وعنوانه: "أنامل النسيان"⁽¹²²⁾، أقامه على مزج طريف بين بحرین (هما السريع والخفيف) من جهة وبين ثلاثة أضرب من المقاطع : فقد بدأه بمقطع من صنف الدوبيت من السريع:

أنامل النسيان مرّی علی قلبي مرور الوحي في الخافيات

أتبعه بثلاثة أشطّر من منهوك الخفيف :

فهو في نوبة الخيال
تأثّه الفكر عن مأل
جائع خبزه المحال

وأردف هذه الثلاثة بشطر من السريع مثل الدوبيت في قافيته :

يشغله الماضي عن الآتيات

وإذا نحن بإزاء مقطع كبير يكتنفه السريع من طرفيه ويتخلله الخفيف المنهوك، ويتردّد هذا الإيقاع في النص كلّ ست مرات، فيضفي على النص طابعا إيقاعيا لا يخلو من طرافة، قد يحسّ القارئ فيه ببعض التراجع، خاصة أن القوافي غير متجانسة ولا ثابتة من مقطع كبير إلى آخر، حتى لكأن النص جملة من الدوائر تأخذ الشاعر من ذكرى إلى ذكرى، أو لكأن الشاعر يغفو ويغرق في النسيان فتقلّ كمية الكلام وتنقلّص من السريع إلى منهوك الخفيف ثم يعود الشاعر وتعاوده الذكرى فيرجع إلى السريع، وقد نذهب في تأويل بنية النصّ الإيقاعية مذاهب شتى، ولكنها ربما لم تخرج عن الإشارة إلى ما في النص من تردّد نغمي أنجزه الشاعر بفضل ما زرع فيه من مراوحة واضحة للعيان.

(122) المصدر نفسه، ص ص 242-245 : كما أنّ لنعيمة نصّا مزج فيه بين بحرین، عنوانه : نهر يغني، وهو من النصوص التي نظّمها باللغة الأنجلزية ثم نقلها إلى العربية، انظر : همس الجفون، ص ص 130-131، ولأبي ماضي كذلك نصّ مزج فيه بين بحرین، عنوانه : "هي"، انظر : الجداول، ص ص 118-121.

والحق أن شعراء الرابطة القلمية لم يكتفوا بهذا المستوى من المزج بين البحور في نصوصهم الشعرية، إذ قد تجاوز بعضهم البحرين إلى الثلاثة (مثل : نسيب عريضة في قصيدة : فحات وطنية، أوفي مطولته: احتضار أبي فراس) (123) إلى الأربعة (124) بل وإلى المزج بين خمسة بحور في نص واحد مزجا يدعو إلى التوقف عنده والعمل على بيان بعض دلالاته وأبعاده.

أشرنا في ثنايا بحثنا إلى قصيدة : "على طريق ارم" التي كتبها نسيب عريضة سنة 1925، وهي قصيدة طويلة، احتلت من مجموعة الأرواح الحائرة ما يناهز العشرين صفحة، وقد قسمها الشاعر إلى ستة أقسام، وضع لكل قسم منها عنوانا فرعيا، فكان القسم الأول: "أول الطريق" والثاني: "القلوب على الدروب" وهكذا إلى أن وصل إلى القسم السادس، ووصلت الرحلة إلى مبتغاهَا أو أدركت الطريق منتهاها، فإذا نحن أمام : نار إرم ولا نريد العودة هنا إلى بعض الدلالات الرمزية التي تزخر بها هذه المطولة بالمزج بين البحور في هذا النص، وهو نص افتتحه الشاعر بأحد عشر مقطعا رباعيا من مخلع البسيط، هذا أولها :

تفتحت أعين الدراري	واستيقظت أنفوس الليالي
وهينمت في الدجى الأماني	ورفرفت أجنح الخيال
وأقلت الحلم من عقال	فطار يسعى إلى الجمال
فقم بنا يا سمير نفسي	نقفو الأماني إلى الكمال (125)

وتأخذ الرباعيات الشاعر في سعيه "إلى الكمال" على "أجنحة الخيال"، وتكون كل رباعية على قافية تختلف عن قافية سابقتها وتكون تلك الرباعيات كالمراحل الصغرى يعطها الشاعر في إطار مرحلة أكبر منها هي الرحلة التي تتألف من هذه الرباعيات الإحدى عشرة، وتتغلق المرحلة برباعية شبيهة بالأولى في ألفاظها، مماثلة لها في قافيتها ولكنها على نقيضها في دلالتها :

(123) انظر : الأرواح الحائرة، ص ص 79-81 ثم ص ص 211-219.

(124) المصدر نفسه، قصيد النعالي، ص ص 53-58.

(125) المصدر السابق، ص 179.

وَحْشَرَجْتَ أَنْفَسَ اللَّيَالِي	تَقَرَّحْتَ أَعْيْنَ الدَّرَارِي
وَرَفَرَفَرْتَ أَجْنَحَ الْمَحَالِ	وَوَلَوْتَ فِي الدَّجَى شُكُوكِي
وَوَطَّرَ هَمِّي بِلَا عَقَالِ	وَاسْتَأْسَرَ الْحَلْمَ بِاخْتِيَارِ
نَقَعْنَا فِي الْأَرْضِ بِالْخِيَالِ (126)	فَعَدَّ بِنَا يَا سَمِيرَ حَزْنِي

يكفي أن نقارن الرباعيتين لنتبين ما جناه الشاعر من "أول الطريق"،
ويكفي أن نعتمد في المقارنة، النظر في ما طرأ على الألفاظ من تحول، أصاب
الأفعال حيناً (تفتحت أعين الليالي / تَقَرَّحْتَ أعين الليالي، استيقظت أنفـس
/ حشرجت، هينمت / ولولت، أفلتت الحلم / استأسر الحلم، وهلم جراً) وأصاب
الفواعل حيناً آخر (أجـنح الخيال / أجـنح المحال) ويمكن أن نمضي في هذه
المقارنة أشواطاً نستخلص منها آخر الأمر أن "أول الطريق" قد أفـضى بالشاعر
إلى قعود الحلم وانطلاق الهم، أو إلى طغيان الشك واستتباب الحزن، أو إن شئنا
الإيجاز قلنا إنَّ أول الطريق قد الـ إلى مأزق أو إلى رتج، هو رتج على صعيد
الدلالة، وقد كان رتجاً على صعيد الإيقاع أيضاً، فإذا بالشاعر يتحول عن
الرباعيات من مخـلج البسيط إلى نوع آخر من المقاطع متألف من دوبيت على
الخفيف وشطرين على منهوك المتدارك :

يَا حِدَاةَ الْقُلُوبِ رَفَقَا طَالَ دَرْبُ الْهَوَى وَشَقَا
فَسِلَامَ الْقُلُوبِ تَشَقَّى هَلْ لَهَا وَقْفَةٌ فَتَلْقَى
رَاحَةً فِي الدَّرُوبِ
يَا حِدَاةَ الْقُلُوبِ (127)

وكانَ هذا القسم الثاني من النص مقابل تمام المقابلة للأول، فلئن بدأ
القسم الأول (أول الطريق) بالتقاؤل وانتهى بالانغلاق والتشاوم، فإنَّ هذا المقطع
الثاني يبدأ بالتعبير عن بعض الحيرة لينتهي بضرب من التقاؤل والإصرار على
الدعوة إلى مواصلة الرحلة إلى "إرم" :

(126) المصدر السابق، ص 181.

(127) المصدر السابق، ص 182.

لا تهمنك الرمال لا يعيقنك العقال
قد سرى قبلك الجمال معه النور والكمال
فأسرعي يا قلوب
واهتدي بالطيوب

وإذ وصل الشاعر إلى هذه الدعوة المتفائلة المنفتحة، تحول عن هذا النمط من المقاطع وعن البحرين اللذين كانا دعامتها الإيقاعية إلى مقطع من ثمانية أبيات على مجزوء الوافر هي القسم الثالث من المطولة، وعنوانه: "الطلل الأخير"

ترفق أيها الطلل فقلبي طافح وجل

ولكن هذا لمقطع طافح بالشك والتساؤل، خاو من الأمل والرجاء، ينغلق على ضرب من الإقرار بالعجز :
ولكنني حلمت بهم وأتبعهم فلا أصل⁽¹²⁸⁾

وكان الشاعر لم يطق ما أصابه من ارتداد الحلم إلى إقرار بانحراف الفعل عن مقصده الأساسي، أو كأنه أراد أن يتحدث فيفضي بذات نفسه ساعياً إلى بيان أسباب ذلك، فتحول عن مجزوء الرمل إلى المجثث، لينظم خمسة مقاطع يتألف كل منها من تسعة أبيات :

نحرت ناقة وجدي على ضريح غريب

ولئن لم يتحول الشاعر عن المجثث حينما انتقل إلى القسم الخامس من نصّه (القيروان) فإنه مع ذلك لم يواصل على النمط المقطعي نفسه، ذلك أن المقطع الخامس من القسم الرابع ينتهي على إقرار بالوحدة وبعض الخيبة والعذاب المقيم، وربما لم نبالغ إن قلنا إنه ينتهي نهاية رومنتيقية يبدو الشاعر فيها نبياً لا يدرك قومه معنى ما يدعوهم إليه، فينبذونه ويقتلونه، فيموت فداء لهم، وتختلط عندئذ صورة النبي صالح بصورة المسيح :

(128) المصدر السابق، ص 185.

ضحيتها لا جدوى ولا لضيف حبيب
وعدت للقر وحدي أنوء تحت صليبي... (129)

ولعلّ في هذه العودة المنكسرة ما يفسّر انتقال الشاعر إلى نمط مقطعي آخر، وإن حافظ على البحر ذاته، وهو انتقال مكّنه من أن يسترد أنفاسه ويستجمع قواه ويعمل على جمع شمله ورأب صدعه :

على طريق الجنون
بين المني والمنون
حيال ولدي السكون
وقفت أجمع ركبي

ويراوح الشاعر في هذا القسم بين أربعة أقطر (على هذا النسق التقفوي) ومقاطع من خمسة أبيات على البحر نفسه، ويختتم هذا القسم بنغمة تفاولية لا تخفى، وكأنه أحسّ أنه قد بلغ مناه من رحلته وأنه صار على مقربة من "إرم" :

فاصمت وسر في السكون
على طريق الجنون
لعلّه بعد حين
يبدو لنا وجه ربي ... (130)

ولما كان أمر الشاعر، نهاية القسم الخامس، على التناول والفرح ببلوغ المرام، كان من الطبيعي - فيما نقدر - أن ينتقل من بحر إلى آخر، وقد أثر أن يكون تعبيره عما خالجه نفسه من الجذل - في مستوى الإيقاع الخارجي - من مشطور المتدارك :

صاح قل هل ترى فوق أوج النرى
بارقا قد سرى ما وراء الحدود
تلك نار الخلود (131)

(129) المصدر السابق، ص 186 ثم ص 188.

(130) المصدر نفسه، ص 195.

لئن توقفنا - ببعض التفصيل- عند نصّ نسيب عريضة : "على طريق إرم" فلما قد رأينا فيه من خصائص تجلّت في الإيقاع الخارجي من خلال مزج الشاعر بين خمسة بحور، ولما لاح لنا أيضا من تواز بين معاني النص وانتقال الشاعر من بحر إلى آخر (ولسنا نعني هنا أن البحور التي تخيّرهما هي البحور المعيّنة عن المعاني التي جعلها أساس نصّه) ونقصد بذلك أن انتقال الشاعر من بحر إلى آخر قد كان - في تقديرنا - وليد استقراغ الكلام في كلّ قسم من أقسام المطوّلة ووليد بلوغ الشاعر ما يروم بلوغه من التعبير فيه، وما من شك في أن هذا النصّ ليس الوحيد فيما كتب شعراء الرابطة القلمية من نصوص أقاموها على المزج بين البحور، لا عن عجز - فيما نرى- عن صياغة نصّ كامل على بحر واحد (وفي ونصوصهم عدد غير قليل قائم على البحر الواحد) ولكن عن موقف فكري وعن رؤية شعرية أيضا سعوا إلى تجسيدها في المنجز الشعري من خلال الانتقال من بحر إلى آخر في النص الواحد كلّما دعا الشاعر إحساسه وعاطفته إلى ذلك، وكلّما طرأ على نفسه انفعال يختلف عن الانفعال السابق، أو كلّما رام إقامة ضرب من التماثل بين بنية النص والموضوع الذي يخوض فيه، كما رأينا ذلك في نصّ رشيد أيوب : "هي الدنيا" (132) وبيّنا انتقاله من نمط من المقاطع إلى آخر ومن بحر إلى آخر حتى أقام نصّه على خمسة بحور (وإذا اعتبرنا مجزوءاتها كانت ثمانية) وذهبنا في ذلك إلى أن الشاعر قد كان يروم أن يعكس نصّه ما في الدنيا من تقلّب أطوار وتبدّل أحوال واختلاف صروف وتتنوّع مظاهر وتناظر ظواهر.

فالمزج بين البحور في النص الواحد يعضد - في المستوى الإيقاعي- ما تعرّضنا له من الظواهر التي سعى شعراء الرابطة القلمية إلى أن يجعلوها من الثوابت في شعرهم (133) (مثل الشعر المقطعي وتنويع القوافي) ليكون ذلك

(131) المصدر نفسه، ص 196.

(132) انظر : أغاني الدرويش، ص ص 164-173.

(133) ذكر محمد الهادي الطرابلسي أنّه وجد "ظاهرة طريفة في استخدام البحور في الشوقيات، ليست مطردة ولكنها تلتفت الانتباه وتتمثّل في إقلمة قصيدة [واحدة] وقطعة [واحدة] على بحرین مختلفين. أمّا القصيدة فهي بعنوان "أبو الهول" (...) جعل الشاعر قسما منها (من 1 إلى 77) على المتقارب، وآخر (من 78 إلى 89) على المندارك، (...) وأمّا القطعة.../...

منهم وجها آخر من وجوه الاعتراض على السائد ومناهضة ما أسلم الناس من حولهم إليه قيادهم واعتبروه الغاية التي لا مزيد عليها، وربما كان ذلك من جبران وأصحابه في سبيل أن يقيموا الدليل - في مستوى المنجز الشعري - على أن دعوتهم ليست من باب الكلام يرسل على عواهنه، وأن يبينوا أن الأوزان (والإيقاع بوجه عام) ينبغي أن تكون في خدمة الشعر الحق، فتتطلق حيث يريد لها الشاعر أن تتطلق وتتلون حيث تروم عاطفته وتلونه وتتبدل حيث أراد هو أن يوحى لقارئه برعشة سرت في فؤاده أو بخلجة عرت إحساسه، وأن يبينوا من ثم أن الأهم ليس الوزن بل العاطفة التي يقصد الشاعر التعبير عنها، وليست القافية التي تفيد الشاعر بل الانفعال الذي يطرأ عليه فيصوغه في الوزن الذي يراه مناسباً وعلى القافية التي يرى أنها تؤاتي ذلك المقام، فيتحقق له بذلك أمران أساسيان هما من جوهر الرؤية التي كانت تقود خطى أولئك الشعراء : المحافظة على الوزن، لأن الوزن - في اعتبارهم - يعكس ما في الكون من انتظام وتناغم وانسجام من جهة، والاعتراض من جهة ثانية على أن يكون الوزن مقدماً على الشعر وأن تكون القافية في المقام الأول قبل التعبير عما يختلج في النفس من مشاعر، إلى جانب تأكيد أن الإيقاع بما يولده من لحن ومن موسيقى يضمن بقاء ذلك التراشح بين الإنسان والكون من حوله، وهو تراشح يسري في "أصوات تتاجيه بلغة خفية، وضعتها الحكمة قبل كيانه، فتحدثت نفسه والطبيعة مرات كثيرة" فنيفتح له بذلك باب الأبدية على حدّ تعبير جبران، وقد كتب : "قال حكيم هندي : إنّ عبوبة الألحان توطد آمالي بوجود أبدية جميلة" (134).

ولا نرى من نافلة القول أن نتعرض لجانب آخر من جوانب المنجز الشعري لدى جماعة الرابطة القلمية، وهو جانب متّصل بالإيقاع أيضاً. وقد

فهي بعنوان نداء المتيم وهي غزلية وتعدّ من الأبيات أربعة (...) جعل الشاعر البيتين الأولين منها على مجزوء الكامل وبنى البيتين الباقيين على السريع"، (أنظر : محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، تونس، منشورات الجامعة التونسية 1981، ص ص 36-37) والمعلوم أنّ الظاهرة تبدو لنا شاذة في شعر شوقي، لم تشمل سوى نصّين من جملة 370 نصّ شعري.

(134) جبران خليل جبران، الموسيقى، ضمن المجموعة الكاملة، ص 35.

أشار إليه بعض الدارسين، لكن دون تدقيق، فقد كتبت نادرة جميل السراج تقول : "ونلاحظ أنهم لم يرضوا عن جميع الأوزان الشعرية القديمة المطروقة وخاصة تلك الأوزان ذات البحور الطويلة التي أكثر منها شعراء العرب قبلهم كالبيسط والمديد والطويل وبالتالي نلاحظ عندهم ميلا إلى استعمال البحور القصيرة أو المجزوءة التفاعيل في معظم الأحيان" (135). كما تعرّض محمد عبد الغني حسن إلى هذا الجانب بإيجاز شديد فقال: "ولقد فتن كثير من شعراء العالم الجديد بالأوزان القصيرة جدا، وبالبحور المجزوءة غير الكاملة" (136).

فمدار الأمر في هاتين الملاحظتين - على ما وردا عليه من اقتضاب - على البحور المستعملة لدى شعراء الرابطة القلمية، وذلك من وجهين : يتعلّق الأول بملاحظ استخدامهم نوعا من البحور دون آخر (إعراضهم عن البحور الطويلة التي أكثر منها شعراء العرب قبلهم) وبملاحظة ميلهم إلى صنف من البحور (البحور القصيرة والمجزوءة وما إلى ذلك)، وما من شك في أن تينك الملاحظتين صادرتان عن انطباع أول يحصل لكلّ من قرأ شعر جبران وأصحابه، ولعلّه لا بدّ من التأكّد من صحّة ذلك الانطباع من جهة، ولا بدّ أيضا من العمل على تبين إلى أيّ مدى كانوا ملتزمين نوعا من البحور دون آخر، وإلى أيّ مدى وصلوا في استخدام البحور "القصيرة"، ولا بدّ أيضا من السعي إلى تبين دلالة ذلك إن كانت له دلالة.

غير أنّ الطريق إلى هذا كلّ لا تخلو من مزالق، هي مزلق الإحصاء وكيفيات قراءته وتأويله وما يمكن اتخاذه في ذلك من وجهة، وهي مزالق الاستنتاج من استقرار عينيّ وما ينجّر عن ذلك من خطر التعميم المخل، إلى غير ذلك ممّا قد ينتي الباحث عن المضى في تلك الطريق، خاصّة أن القول مثلا بإعراضهم عمّا شاع لدى الشعراء قبلهم من بحور طويلة قول يظلّ قائما على الانطباع والتخمين إذ لسانا نعرف إحصائية استوفت الشعر العربي إلى عصرهم. ويمكننا تمثيلا أن نعتد الإحصائيات التي ذكرها جمال الدين ابن

(135) نادرة جميل السراج، شعراء الرابطة القلمية، ص ص 249-250.

(136) محمد عبد الغني حسن، الشعر العربي في المهجر، ص 90.

الشيخ في كتابه عن "الشعرية العربية"⁽¹³⁷⁾ واعتمدها - إلى حدّ ما - محمد الهادي الطرابلسي في لجهته عن "خصائص الأسلوب في الشوقيات"⁽¹³⁸⁾ والحق أنّ الإحصاء الذي يقدّمه ابن الشيخ مفيد جدّاً في تبيين "نزعة" الشعر العربي القديم إلى مجموعة من البحور دون أخرى، كما أنّ الإحصاء الذي قدّمه محمد الهادي الطرابلسي عن شعر شوقي مهمّ جدّاً لأنّه يمكننا من مقارنة شعر علم ممثل لحركة الإحياء بشعر جماعة الرابطة القلمية، ويمكننا من تبيين الثوابت والمتغيّرات بين اتجاهين في الشعر العربي الحديث.

ولا شك في أنّ المقارنة التي ننوي من خلالها أن نقف على بعض الثوابت والمتغيّرات وأنّ نعمل انطلاقاً منها على بيان بعض خصوصيات الإيقاع الخارجي لدى شعراء الرابطة القلمية لا بدّ أن تتطّلق من النظر في شعر جماعة الرابطة ومن معرفة البحور التي بنوا عليها شعرهم، وشكل تواتر بعض البحور دون بعضها الآخر.

الجدول رقم 1 :

توزيع أشعار جماعة الرابطة القلمية على البحور

الشعراء	جبران	نعيمه	عريضة	أبو ماضي	أيوب	حدّاد	المجموع
الطويل	1	2	3	3	1	3	13
البيسيط	0	1	9	1	2	5	18
المديد	0	1	1	1	0	0	3
الوافر	0	2	2	1	2	4	11
الكامل	0	2	19	14	4	18	57
الرجز	2	3	3	1	1	2	12
الرمل	7	5	12	7	11	9	51
السريع	3	4	6	4	5	9	31
الخفيف	0	3	12	10	0	9	34

Jamal Eddine BEN CHEIKH, Poétique arabe, essai sur la voie d'une création, Paris, (137 anthros, 1975, p.278.

(138) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، تونس، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 573.

المجتث	1	3	3	0	2	6	15
المتقارب	0	1	13	2	6	6	28
المتدارك	0	3	0	2	0	0	5
المجموع	14	30	83	46	36	69	276

ملاحظة : توخينا في هذا الجدول ترتيب البحور وفق الدوائر الخليلية، دائرة المختلف فالمؤتلف فالمجتث، فالمشتبه فالمتقو).

- لم نعتبر في هذا الجدول القصائد التي وردت على أكثر من بحر، مثل "المواكب" (الجبران) أو أنامل النسيان، على طريق إرم (النسيب عريضة) أو "هي الدنيا" لرشيد أيوب، لا ولا أدخلنا ضمنه "القصائد النثرية" التي ضمناها أيوب في "أغاني الدرويش".

- اقتصرنا في هذا الجدول على المجموعات التي صدرت زمن الرابطة القلمية إذا ما كان للشاعر الواحد أكثر من مجموعة (مثل : أيوب وأبو ماضي).

الجدول رقم 2 :

توزيع الأشعار على البحور الصافية والممزوجة

الشعراء	جبران	نعمة	عريضة	أبو ماضي	أيوب	حداد	المجموع	النسبة %
الوافر	0	2	2	1	2	4	11	3.9
الكامل	0	2	19	14	4	18	57	20.6
الرجز	2	3	3	1	1	2	12	4.3
الرمل	7	5	12	7	11	9	51	18.4
المتقارب	0	1	13	2	6	6	28	10.1
المتدارك	0	3	0	2	0	0	5	1.8
المجموع الجزئي عدد القصائد المنظمة على البحور الصافية							164	59
الطويل	1	2	3	3	3	1	13	4.7
البسيط	0	1	9	1	2	5	18	6.5
المديد	0	1	1	1	0	0	3	1.03
السريع	3	4	6	4	5	9	31	11.2

الخفيف	0	3	12	10	0	9	34	12.3
المجث	1	3	3	0	2	6	15	5.4
المجموع الجزئي عدد القضايا المنظومة على البحور الممزوجة								
							112	41

ملاحظة :

- رتبنا هذا الجدول حسب البحور الصافية ثم الممزوجة وفق الدوائر الخليلية أيضا.

- لم نعتبر في هذا الجدول القصائد التي جمعت بين بحرین أو أكثر.

- اقتصرنا في هذا الجدول كذلك على المجموعات الصادرة زمن الرابطة القلمية إذا كان للشاعر أكثر من مجموعة شعرية واحدة.

الجدول رقم 3 :

توزيع الشعر على البحور الصافية والهمزوجة والمجزوءة بالنسبة

إلى كل شاعر

الشاعر	عدد القصائد	القصائد على البحور الصافية		القصائد على البحور الممزوجة		القصائد على المجزوء	
		العدد	النسبة %	العدد	النسبة %	العدد	النسبة %
جبران	14	9	64.3	5	35.7	4	28.5
نعمة	30	16	53.3	14	64.7	18	60
عريضة	83	49	59	34	41	35	42
أبو ماضي	45	27	60	18	40	9	20
أيوب	36	24	66.6	12	33.3	17	47.2
ندرة حداد	69	39	56.5	27	43.5	30	43.5

لعلّه يحسن بنا، بعد استعراض هذه الجداول، أن ننبيه إلى بعض المسائل التي تبيّن حدود الاعتماد على الطرق الإحصائية، وتدفعنا إلى بعض الاحتراز من التسليم بما يبدو نتيجة "موضوعية" : فالناظر في هذه الجداول يتبيّن بيسر أن مجموع القصائد التي اعتمدها يساوي 276 قصيدة غير أننا تركنا عددا من القصائد لا يمكن إدراجه في هذه الجداول لأنها جداول اتخذت عدد القصائد

المنظومة على بحر من البحور مدخلا، وبذلك خرجت من هذا الجدول قصائد عديدة مثل : "المواكب" (جبران خليل جبران) نهر يغني (نعيمة) هي الدنيا (رشيد أيوب) أنامل النسيان، على طريق إرم، احتضار أبي فراس، النعامي، طريق الحيرة وغيرها من قصائد نسيب عريضة، أو قصيدة "هي" (إيليا أبي ماضي)، كما خرجت من هذا الجدول الذي عرضنا قصائد رشيد أيوب الأربعة التي كتبها على غير وزن ولا قافية (وقد أشرنا إليها)، وقصيدة "النهاية" لنسيب عريضة وقد نظمها نظما مخصوصا سنعود إليه بالحديث.

وما من شك في أن هذه القصائد كلها، لو قدر لها أن تدرج ضمن هذه الجداول لحوّرت إلى حدّ ما بعض النتائج التي توصلنا إليها من خلالها، ثم إن اعتماد القصائد مدخلا لهذه الجداول لا يخلو من مزلق آخر وهو أن هذه القصائد مختلفة عدد الأبيات اختلافا عظيما، فأنت تجد القطعة في أربعة أبيات أو خمسة (مثل : إذا غزلتم، لجبران) ⁽¹³⁹⁾ وتجد المطوّلة تملأ الصفحات الكثيرة مثل : "الطلاس" لأبي ماضي، وهذه معطيات لا شك في أنها تدخل تحويرا على النتائج التي توصلنا إليها، خاصة إذا كانت بعض المطوّلات منظومة على أبحر صافية مجزوءة، غير أنّه لا يمكننا - من وجه آخر أن نعتمد عدد الأبيات مدخلا، لأنّ عددا من هذه القصائد قد صيغ على أنماط من الموشح والزجل والمخمّس وغير ذلك من الأنماط التي يصعب فيها أن نتخذ عدد الأبيات مدخلا ومقياسا عند الإحصاء، ونعتقد جازم الاعتقاد أن الدراسة الأسلوبية الدقيقة المستفيضة لمختلف هذه الجوانب توصلنا إلى تبين خصائص هذا الشعر على المستوى الإيقاعي والموسيقى تبيننا دقيقا مفصّلا، نكاد لا نشكّ في أنّه يكشف عن مظاهر من طرافته لم نقف عليها فيما توصلنا إليه، غير أننا قد وجهنا بحثنا إلى العمل على تبين بعض الخصائص الإيقاعية المتصلة بالأوزان والبحور (أي موسيقى الإطار الخارجي) وعلى استخلاص ما نراه مهماً من النتائج في هذا قصد تبين مسلك جبران وأصحابه في الشعر، وصلة

(139) ص 610 من المجموعة الكاملة.

ذلك المسلك برويتهم من جهة، وتمهيده لبعض الحركات الشعرية اللاحقة من جهة أخرى.

إن الناظر في الجداول السابقة يتبين بجلاء أن شعر جبران وأصحابه لا يخلو من خصائص لعلها مكن طرافته، وهي خصائص ينبغي التنبيه إليها، ولعل من أهمها - في نظرنا ما نجده من ارتفاع نسبة استعمال شعراء الرابطة القلمية البحور الصافية (موحدة التفعيلة)، إذ بلغت تلك النسبة من مجموع القصائد 59٪، بينما لم يستعملوا البحور الممزوجة (المزدوجة التفعيلة)، إلا بنسبة 41 ٪ فقط، وما من شك في أن هذه النسب يدخل عليها تحوير مهم يرفع من نسبة البحور الصافية إن نحن أحصينا الأبيات، بسبب ورود بعض المطولات على تلك البحور، ولعل نتيجة هذه الملاحظة تكون أعظم حينما نذكر أن البحور الممزوجة التفعيلة قد كانت الغالبة على استعمال الشعراء القدامى على ما وضحه جمال الدين ابن الشيخ من خلال ما ذكر من جداول إحصائية اعتمد فيها ما توصل إليه المستشرق براونليخ BRAUNLICH من درسه الشعر الجاهلي وما توصل إليه فاداي (J. C. VADET) من درسه شعر القرنين الأول والثاني للهجرة⁽¹⁴⁰⁾، ولئن كانت النزعة إلى استعمال البحور الممزوجة لدى شوقي أقل بكثير مما كانت لدى القدامى، وكان استعماله البحور الصافية يفوق استعمال جماعة الرابطة لها على ما نتبينه من الجدول اللاحق الذي نستقي معطياته من الإحصائية التي توصل إليها محمد الهادي الطرابلسي في درسه "سلم التواتر الذي توزعت فيه البحور المستخدمة على الأشعار"⁽¹⁴¹⁾ فإننا لا نعلم إن كانت هذه النزعة لدى شوقي نزعة فردية خاصة به أم هي نزعة يجتمع عندها شعراء البعث والإحياء عموماً، بينما نعلم أن هذه النزعة جماعية لدى شعراء الرابطة القلمية، إلى جانب أنها نزعة يزداد وزنها من خلال ظاهرة استخدام المجزوء من البحور واعتماد التتوير والتضمين كما سنعمل على بيانه فيما يأتي من بحثنا، وهي ظواهر نعتقد أنها تؤكد لنا

J. BEN CHEIKH, Poétique arabe, op. cit, chap. 9 : Bilan métrique, pp. 203-227. (140)

(141) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 28.

خصوصية شعر جماعة الرابطة القلمية وطرافته ولعلها أيضا تؤكد لنا ارتباط ذلك الشعر برؤيتهم كما سعيانا إلى توضيح ذلك.

الجدول رقم 4 :

استعمال الشعراء لمختلف البحور ونسب ذلك

شعراء القرن الثاني للهجرة	أحمد شوقي	شعراء الرابطة القلمية
الطويل	% 6.48	% 4.7
المديد		% 1.03
البسيط	% 8.64	% 6.5
الوافر	% 9.45	% 3.9
الكامل	% 31.08	% 20.6
الهزج	% 1.08	
الرجز	% 12.97	% 4.3
الرمل	% 8.37	% 18.4
السريع	% 4.05	% 11.2
المنسرح		% 5.9
الخفيف	% 8.9	% 12.3
المضارع		
المقتضب	% 0.54	
المجثث	% 1.35	% 5.4
المتقارب	% 5.67	% 10.1
المتدارك	% 1.35	% 1.8

لعل أهم ما يمكن أن نستنتجه من هذا الجدول هو تراجع استعمال الطويل والبسيط والوافر لدى جماعة الرابطة القلمية (فلا تمثل هذه البحور مجتمعة سوى نسبة 15.1 % من شعرهم) وذلك بالنسبة إلى شعراء القرن الثاني للهجرة خاصة (وهي عندهم تمثل 42.9 %) وبالنسبة إلى شوقي (وهي عنده تتأخر ربع شعره، أي نسبة 24.5 % منه)، ولئن بقي شعراء الرابطة على نسب غير بعيدة عما نجده من استعمال القدامى في القرن الثاني للمديد والكامل والرجز، فإنهم

قد مالوا ميلا واضحا - في شعرهم - إلى الرمل (من 5.8 % عند القدامى إلى 8.37 % عند شوقي إلى 18.4 % عندهم) والسريع (من 4.05 % عند شوقي إلى 11.2 % عندهم) والمتقارب من 1.56 % عند القدامى إلى 5.67 % عند شوقي إلى 10.1 % عندهم)، وربما أضفنا إلى هذا ميلهم أيضا إلى الخفيف (12.3 %) وخاصة المجتث وقد بلغت نسبته من شعرهم 5.4 %، بينما لم يتجاوز هذا البحر نسبة 1.21 % عند القدامى ونسبة 1.35 عند شوقي.

والحق أننا لم نقصد، من خلال هذه الأرقام والجداول الإحصائية أن نرهق بحثنا ولا أن نبهظ قارئنا، ولكن بعض ذلك مفيد - فيما نقدر - حتى نستطيع ردّ الفروع إلى أصولها ونتبين -من خلال نظرة زمانية- قيمة ما أنجزه شعراء الرابطة القلمية بالنسبة إلى من سبقهم وحتى بالنسبة إلى بعض معاصريهم عسانا نقف على بعض ما رادوه من مجالات ربما كانت أصلا لبعض ما سيشهده الشعر العربي بعدهم بفضل تضايف الظواهر التي أشرنا إليها ورأينا فيها أهم ما يطبع ذلك الشعر الذي نظموه منطلقين فيه - غالبا - من رؤية شاملة، وبفضل انطباع شعرهم أيضا بخصائص ينبغي الإلحاح عليها وتأكيد ما أنجزوه من خلالها.

ومن تلك الخصائص التي لا نرى بداً من الوقوف عندها، اتجاه شعراء الرابطة القلمية إلى المجزوء من البحور وإكثارهم من ذلك، وخروجهم - من ثم - عما أجمع عليه الدارسون واستخلصه محمد الهادي الطرابلسي بعد النظر في شعر شوقي ومقارنته بشعر القدامى (من خلال دراسة ابن الشيخ وغيره، ومن خلال إحصائيات كثيرة في هذا الباب)، وقد وصل به النظر إلى القول : "والملاحظ أن اعتماد المجزوء من البحور كان قليلا في القديم بصفة عامة، إلا مع أبي نواس ومدرسته الشعرية في القرن الثاني، فإن المجزوء مزدهر ولكن ابن الشيخ يؤكد انقراض أثر المجزوء في القرن الثالث، بينما يلاحظ إبراهيم أنيس نهضة به كبيرة عند المحدثين، فإن معتله في شعر المحدثين يقدر بما

يقرب من 20%⁽¹⁴²⁾ خرجنا من هذه النسبة العامة إلى مقارنة عينية، وجدنا أن أحمد شوقي، وهو معاصر لشعراء الرابطة القلمية، ولكن اتخذ شعره منحى إحيائيا لا يتفق ورؤيتهم البتة قد بلغت جملة أشعاره المجزوءة 60 من 370، أي نسبة 16.2%⁽¹⁴³⁾ بينما بلغت جملة أشعار جماعة الرابطة التي بنوها على المجزوء من البحور 113 من جملة 276 أي نسبة 40.9%. وهذا دون اعتبار المطولات التي وردت على أكثر من بحر وخالطها المجزوء بنسب كبيرة مثلما هو شأن قصيدة "المواكب"، وقد نظمها جبران في 203 بيت، منها 122 بيت على مجزوء الرمل وواحد وثمانون فقط على البسيط.

إنّ هذه النسبة الهامة من استعمال المجزوء من البحور لمّا يحمل على الالتفات إلى ظاهرة أخرى في شعر جماعة الرابطة، وهي ظاهرة التدوير، ويتمثل التدوير في إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت وإخراج البيت في قالب واحد، يتصل بين صدره وعجزه لفظ مشترك بينهما، فالتدوير يلغي الثنائية الجزئية في البيت ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء⁽¹⁴⁴⁾ وقد شاعت هذه الظاهرة في بعض الشعر العربي، تجد منه البيت أوابيتين على هذه الشاكلة، مثلما لاحظ ذلك محمد الهادي الطرابلسي في "الشوقيات"، إذ قال: "يصادفنا التدوير من حين إلى حين في بعض أشعار الشوقيات طارئا على بيت أو أكثر"⁽¹⁴⁵⁾، وأقصى ما وقف عليه عنده هو قيام ثلثي القصيدة على التدوير وذلك حال انبثائها على المجزوء من البحور بوجه خاص، أما شعر الرابطة القلمية، فقد انبثت منه نصوص كثيرة على التدوير فكان سمة ملازمة للنصّ كلّ عند بعضهم، وربما كان أحسن مثال نسوقه على ذلك قصيدة إيليا أبي ماضي: "الطلاس"، وهي من المطولات.

(142) المرجع السابق، ص 36، والنسبة التي إليها أشار إبراهيم أنيس هي أضعف النسب لدى شعراء الرابطة، ونجدها عند أبي ماضي كما هو مبين بالجدول السابق.

(143) المرجع نفسه، ص 35.

(144) المرجع نفسه، ص 85.

(145) المرجع نفسه والصفحة ذاتها.

والناظر في هذه الظاهرة من خلال نصوص نعيمة وأصحابه يفضي به
النظر إلى الجدول التالي :

الجدول رقم 5 :

النصوص المدوّرة في شعر الرابطة القلمية

النسبة %	عدد النصوص المدوّرة	عدد اللقائات الجملي	
0	0	15	جبران
23.3	7	30	نعيمة
19.5	9	46	أبو ماضي
30.4	28	92	عريضة
0	0	41	أيوب
21.7	15	69	ندرة حداد
20.13	59	293	المجموع

إذا ما نظرنا في النسبة الجمليّة التي يمثلها التدوير من شعر جبران وأصحابه، أمكننا القول إنها تبدو نسبة عالية بالقياس إلى غيرهم من الشعراء، ونأخذ هنا شعر شوقي - مرّة أخرى - مقياساً، وهو شعر غلب التدوير فيه على اثنتين وعشرين قصيدة من جملة 370⁽¹⁴⁶⁾، وهو ما يوافق نسبة 5.9 %، فإذا ما ذكرنا أن المتأمل في شعر شوقي، من جهة "استخدام بحور العروض إطاراً صوتياً عامّاً (...) يلاحظ أنّه لم يخرج في بناء شعره عن بحور الخليل، [وأن] تعقيد به كان كاملاً واحترامه لها كان مطلقاً، [فكان] من هذ الناحية من المحافظين على قيود القدماء العروضية بين المعاصرين"⁽¹⁴⁷⁾ أمكننا أن نقول إن نسبة التدوير من الشعر التقليدي نسبة ضعيفة، من جهة وأن نقول أيضاً إن التدوير غالب على المجزوء من البحور إذ بنيت أشعار شوقي المدوّرة على المجزوء بنسبة ثلاثة أرباع⁽¹⁴⁸⁾.

(146) المرجع نفسه والصفحة ذاتها.

(147) المرجع نفسه، ص 27.

(148) المرجع نفسه، ص 85.

غير أننا إذا قارنا نسبة القصائد المدوّرة من شعر جماعة الرابطة القلمية بنسبة استخدامهم المجزوء من البحور، وجدناها أقلّ ممّا هي لدى بعض معاصريهم كما رأينا، فإذا أضفنا إلى ذلك أن بعض شعراء الرابطة ممّن استخدم المجزوء لم يعمد إلى التدوير أصلاً (مثلما فعل جبران ورشيد أيوب) وأن بعضهم ممّن كان استخدامه المجزوء بنسبة كبيرة (مثل نعيمة : 60 %) قد تراجعت تلك النسبة تراجعاً بيّناً، أمكننا أن نذهب إلى أن شعراء الرابطة القلمية قد خالفوا السّنة الشعرية على مستويين، خالفوها من جهة تواتر المجزوء، في أشعارهم، وقد استخدموه بنسبة مرتفعة بالقياس إلى بعض معاصريهم كما رأينا، وخالفوا السّنة الشعرية من جهة المحافظة على الفصل بين شطري البيت رغم استخدامهم المجزوء من البحور، خلافاً لما رأينا عند شوقي، على سبيل المثال، وقد كان استخدامه التدوير في نسبة بلغت 75 % من الحالات التي بنى فيها شعره على المجزوء.

فكأننا، كيفما قلبنا الأمر وأجلنا النظر في شعر جماعة الرابطة القلمية، نزداد اقتناعاً بأنهم قد كانوا يسعون -عن وعي منهم أو عن غير وعي- إلى الاعتراض على الشائع ومناهضة المستتب، يستوي في ذلك لديهم النظر في الكون وفي منزلة الإنسان منه، وبناء الشعر من حيث هو تعبير عن رؤيتهم المؤسسة على غير ما درج عليه الناس من حولهم، وقد تجلّى ذلك فيما تحدثنا عنه من مختلف المظاهر التي انطبع بها المنجز الشعري لديهم، من اعتماد الشعر المقطعي بنسب كبيرة إلى تنويع القافية إلى المزج بين البحور والإكثار من استخدام المجزوء من البحور دون إتباع ذلك بما شاع في السّنة الشعرية من اعتماد التدوير.

ولعلّ الاعتراض على السائد ومناهضة المستتب يبلغان بشعراء الرابطة القلمية درجة أعلى إن نحن توقفنا عند ظاهرة أخرى انسربت إلى شعرهم واستقرّت فيه وتردّت تردّداً يلفت نظر الباحث من جهة كسرها بعض الحدود والأنساق كما ضبطها نقد الشعر من العرب أولاً، ومن جهة تواترها ثانياً،

ومن جهة ما سيكون لها من بعيد الأثر في الشعر العربي في الفترات اللاحقة
ثالثًا، ونعني ظاهرة التضمين.

فمن المعروف أنّ هذه الظاهرة قد صنفها نقاد الشعر في ما أطلقوا عليه
"عيوب الشعر"، وجعلوها في مرتبة الأقواء والأكفاء والإصراف والسناد
والإيطاء، وقد عرف ابن رشيق -تمثيلًا- التضمين بقوله: "أن تتعلّق القافية
أولفظة مما قبلها بما بعدها، كقول النابغة الذبياني [وإفّر] :

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم موطن صالحات وثقت لهم بحسن الظن مني

وكَلّما كانت اللفظة المتعلّقة بالبيت الثاني بعيدة عن القافية كان أسهل عيبا
من التضمين"⁽¹⁴⁹⁾، ولم يكتفِ ابن رشيق بما قاله في هذا الباب، فعاد إلى هذه
القضية يقول : "ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض، وأنا
أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده،
وما سوى ذلك فهو عندي تقصير"⁽¹⁵⁰⁾.

وما من شك في أنّ قول ابن رشيق هذا صادر عمّا رسخ في السنته
الشعرية -عموما- من وجوب أن يكون كل بيت وحدة موسيقية (تراعي الوزن)
ووحدة تركيبية ووحدة معنوية في الوقت نفسه، في غنى عمّا قبلها أو عمّا بعدها
تكون القافية منتهاها وإن اتصلت تلك الوحدة، في المعنى العام - بسائر وحدات
النصّ ومعنى هذا أن الشاعر - إذا ما وقفنا عند حدود الممارسة التقليدية -
يرى لزما عليه أن ينجز نصّه بيتا بيتا، أي أن يكون قائده في بناء الخطاب
الشعري جملة من الثوابت التي يتحقّق له بها ما يرومه من حسن الصنعة (ولا
نعني للتصنع) وهو أمر خاضع - لا شك - للنظر العقلي، الذي يحمله على
"تدبّر" شعره ليكون موافقا لمقتضيات قوانينه وحدوده، فإذا رفض الشاعر أسس
ذلك النظر لقصوره في مجالات عديدة تمسّ جوهر كيانه ومعنى وجوده كما

(149) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الجزء الأول، ص 171.

(150) المرجع نفسه، ج 1، ص 261.

تمسّ تصوّر الكون وحقيقته، كان من العسير أن نتصوّر تسليمه بالأنساق الخليليّة والعمل في إطار ما تدعو إليه من صنعة تكون أولى تبعاتها تقييد ما لا يخضع للنظر العقلي وما لا يحيط به منطق ولا استدلال ولا استقراء ولا استنتاج، ونعني العاطفة والخيال والحلم وما إلى ذلك من خطرات النفس، ولما كان الشعر (والأدب) حديث النفس وترجمان العاطفة ولسان الخيال والحلم كان من العسير أن نتصوّر خضوع شعراء الرابطة القلمية - بما كان لهم من رؤية ذكرنا أسسها- لتلك القوانين والقواعد، وأن نتصوّر أنهم سيقفون عند حدود ما تنبغي مراعاته ممّا اعتبر في الرؤية التقليدية من عيوب الشعر. وقد رأينا ذلك في المزج بين البحور وفي تنويع القوافي، تمثيلا لا حصرا، ويمكن أن نضيف إلى ذلك ظاهرة "التضمين"، خاصة إذا خرجت تلك الظاهرة عما أجازته النقاد العرب القدامى من إمكانات اللجوء إليها، مثلما نرى عند ابن رشيق، وقد استثنى "الحكايات وما شاكلها [إذ] أن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد" ذلك أنّ التضمين إن تردّد اللجوء إليه لدى الشاعر (أو لدى المجموعة من الشعراء) وصار متواترا مطردا وخرج عن السياق السردى، صار تعبيرا عن اختيار وتجسيما لموقف، وصار يضطلع بوظيفة الرافد الذي يسهم به الشاعر في ما يقصد إليه من كسر الأنساق الخليلية، والخروج عن السنة الشعرية، وصار علامة تهدي القارئ وترشده إلى نيّة الشاعر وما ينشده من السعي إلى إعادة النظر في وحدة البيت الشعري وفي مرتكزاتها وأبعادها.

إن الناظر في شعر جماعة الرابطة القلمية يلمس دون عسر اعتماد جبران وصحبه على التضمين اعتمادا بيّنا، ولو شئنا استعراض مواطن ذلك من شعرهم لطال بنا المقام وربما ضاق المجال، وسنكتفي بذكر بعض النماذج - تمثيلا - نتبين منها تردّد اللجوء إلى التضمين في غير سياق سردي، تردّدا نراه قائما في الأغلب على توزيع المكونات الأساسية للجملة على أكثر من بيت، كالفصل بين اسم الناسخ وخبره أو المباعدة بين الشرط وجوابه أو بين فعل القول والمقول، أو نراه قائما على الفصل بين عنصر أصلي وآخر متمم كالمباعدة بين المنعوت والنعت، وهي حالات تعكس - فيما نقدر - رغبة واضحة في عدم الاقتصاد على "البنية السمعية" للبيت، أو رغبة في تفجير تلك

البنية بنية الوصول إلى وأد المفهوم نفسه، وتعويض البنية السمعية ببنية مكتوبة وتعويض البيت في مراحل الشعر العربي اللاحقة بالجملة الشعرية التي لا تطابق فيها الوقفة العروضية الناشئة من الوزن، منجزا معنويا يحسن السكوت عليه أي منجزا نحويا تركيبيا مستقلاً بذاته.

ولعل أبسط أنواع التضمين وأكثرها شيوعاً لدى شعراء الرابطة ما نرى فيه اكتمال التركيب في بيتين، وهو فاش في شعرهم، نجده عند نعيمة في مثل قوله (متحدثاً عن الغريان تأتي النهر المتجمد شتاء) [مجزوء الكامل] :

وكانها بنعيها عند الصباح وفي المساء
جوق يشيع جسمك الصافي إلى دار البقاء⁽¹⁵¹⁾

فقد فصل الشاعر بين الناسخ واسمه من جهة (كانها) وخبره من جهة ثانية (جوق) كما نجد مثل ذلك عند أبي ماضي : [رمل]

صاحت الضفدع لما شاهدت حولها في الماء أظلال النجوم
يا رفيقي ! يا جنودي ! احتشدوا عبر الأعداء في الليل التخوم⁽¹⁵²⁾

وقد أجل الشاعر هنا مقول القول نذكره في البيت الموالي، وقد يفصل الشاعر بين الظرف وجوابه. ونقتصر على مثال من شعر رشيد أيوب [رمل] :

فإذا ما لاح للصبح عمود بعد ليل كغراب أبقع
قلنت في نفسي وللنوم صدود أو حتى غربة في مضجعي⁽¹⁵³⁾

ويتجاوز شعراء الرابطة القلمية البيتين إلى الثلاثة في حالات غير قليلة وحسبنا أن نذكر منها بعضها تمثيلاً، فقد لجأ نعيمة إلى ذلك في قصيدة "أخي" أو في "من أنت يا نفسي" أو "لما رأيت الناس"⁽¹⁵⁴⁾ على سبيل الذكر لا الحصر،

(151) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص 11.

(152) إيليا أبو ماضي، الجدول، ص 21، والديوان، ص 667.

(153) رشيد أيوب، أغاني الدرويش، ص ص 62-63.

(154) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص ص 14-15 ثم 16-21، ثم 71-72.

ولجأ إليه أبو ماضي في بعض قصائده، نذكر منها : "ابنة الفجر" وقد افتتحها بقوله [خفيف] :

أنا إن أغمض الحمام جفوني ودوى صوت مصرعي في المدينة
وتمشى في الأرض داراً فداراً فسمعت دويّه ورنينه
لا تصيحني واحسرتاه لئلا يدرك السامعون ما تضمرينه⁽¹⁵⁵⁾

لقد قلنا منذ حين إن نيتنا ليست متجهة إلى نكر جميع الأمثلة التي لجأ فيها شعراء الرابطة إلى التضمين، وإنما هدفنا أن نبين أن هذه الظاهرة من ثوابت شعرهم، تتجاوز فيه البيتين إلى الثلاثة إلى الأربعة، مثلاً نجد ذلك في شعر رشيد أيوب، في نصّ له بعنوان : "لست منهم" [مجث] :

لما أشاعوا بأني عجزت من كبر سني
وما لدي حطام وما بنفسي تمنّي
وفاخروني بمال والمال هيهات يغني
ضحكت منهم ولكن عليهم زاد حزني⁽¹⁵⁶⁾

فلئن فصل أبو ماضي في الشاهد السابق بين الجزء الأول من التركيب الشرطي (إن أغمض الحمام جفوني) والجزء الثاني منه (لا تصيحني واحسرتاه) بجمل معطوفة امتنّت على عجز البيت الأول وكامل البيت الثاني، منها ما هو متصل بالجزء الأول من التركيب الشرطي وما هو متصل بالمعطوف عليه (كما هو الحال في عجز البيت الثاني)، فإن رشيد أيوب قد فصل بين الجزء الأول من التركيب الظرفي (لما أشاعوا) والجزء الثاني منه (ضحكت منهم) بمفعول فعل "أشاعوا" القائم على جمل معطوفة أيضاً، ثم فصل أيضاً (في البيت الثالث) بإدخال عطف على الجزء الأول من التركيب الظرفي (وفاخروني،

(155) الجداول، ص 195 (ديوان أبي ماضي ص 757) وانظر أيضاً : نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ص 176.

(156) أغاني الدرويش، ص 65، ويمكن أن نذكر هنا أيضاً : الجداول (إيليا أبو ماضي) ص 197-198، همس الجفون (نعيمة) ص 75 إلخ...

وأصلها : ولما فاخروني) ليصل في البيت الرابع إلى الجزء الثاني من التركيب الظرفي : ضحكت منهم.

ولا نعدم في شعر الرابطة القلمية نصوصاً امتدَّ فيها التركيب على خمسة أبيات، مثلاً نرى ذلك لدى رشيد أيوب في نصّه : "نق قلبي" (157) أو لدى نسب عريضة في قصيدة "هل تدري" (158) أو لدى نعيمة في نصّ : "ترنيمه الرياح" (159) على سبيل المثال، ونكتفي هنا بذكر هذا الشاهد من قصيدة : "هل تدري" لنسب عريضة : [رمل]

عندما تجلس في فجر الصباح	نصب أنداء الرياض الزاهره
بين ورد ومدام وملاح	ساجدا للشمس قبل الهاجره
ترتجي من يومك الآتي الصلاح	والأمانسي في الأعالي طائره
وغناء الطير ما فوق الغصون	منعش يطرد أصداء الأسى
أترى تعلم ماذا سيكون	بعد حين عندما يأتي المسا

فقد فصل الشاعر بين جزئي التركيب الظرفي وباعد بينهما بظرف للمكان أوّل في عجز البيت الأول وبظرف للمكان ثان (صدر البيت الثاني) ثم باستعمال سلسلة من الأحوال تتدّ من عجز البيت الثاني إلى نهاية البيت الرابع، لنصل في البيت الخامس إلى الجزء الثاني من التركيب الظرفي.

وبوسعنا أن نواصل استعراض المواضيع الكثيرة التي لجأ فيها شعراء الرابطة إلى استخدام التضمين حتى يمتدّ التركيب الواحد على أبيات خمسة أو ستة بل وحتى يمتدّ أحيانا على سبعة أبيات، يباعد خلالها الشاعر بين جزئي التركيب الأساسيين بمتّمات يرد بعضها على إثر بعض كأنها للوصف ولكنها في الحقيقة تقوم على أساس التداعي وقد جمع الخيال بالشاعر فراح لا يحده تركيب نحوي يجري إلى غاية لا بدّ له من بلوغها ليكتمل المعنى [خفيف] :

وإذا ما مشيت في الروض يوما ووطئت سهوله وحزونه

(157) المصدر نفسه، ص ص 145-146.

(158) نسب عريضة، الأرواح الحائرة، ص ص 30-32.

(159) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص 87.

وذكرت مواقف الوجد فيه عندما كنت بالهوى تغرينه
حيث علمته الفنون فأضحى يحصب الأرض كلها مفتونه
حيث وسدته يمينك حتى كاد ينسى شماله ويمينه
حيث كنت وكان يسبك طورا من هواه وتارة تسقينه
حيث حاك الربيع للروض ثوبا كان أحلى لديه لو ترتينه
فالتنسي كل زهرة فيه إني كنت أهوى زهوره وغصونه⁽¹⁶⁰⁾

لا يخفى علينا أن أصل التركيب في هذه الأبيات السبعة هو : "وإذا ما مشيت في الروض يوما فالتنسي كل زهرة فيه"، غير أن الشاعر قد جمع به الخيال، فسار نصته على الذكرى في الظاهر، تنداعى المشاهد فيه وتتوارد، ولكن حقيقة النصّ على الرؤيا، إذ بدأه بافتراض: "أنا إن مت " وكأن بنية التركيب النحوي قد انفرطت وانفجرت فداخلتها معطوفات ومتممات، ربّما ملنا إلى أن نرى فيها تجسيدا لانطلاق الخيال فإذا به يأخذ الشاعر عبر ما لسانا نقرر على تحديده أو إرجاعه إلى باب الروى أو الذكريات، فكانّ التضمين -عندئذ- يضطلع بدور الوصل بين صور تتشأ في خيال الشاعر ورؤى تراود نفسه وذكريات تضطرب في فؤاده فيطرب لاستعادتها.

ولعلّ قارئ هذه الأبيات يجد عسرا شديدا في اقتطاع واحد منها يستشهد به دون غيره على ما شاع في كتب الاختيارات قديما، ولعلّ قارئ هذه الأبيات يظلّ مشدود الانتباه متوترا، ينتظر الوصول إلى القسم الثاني من التركيب حتى يكتمل عنده المعنى، وعندئذ لم يعد من الممكن اعتبار البيت وحدة، وإن توقف القارئ بعد كل صدر أو بعد كلّ عجز، فما تلك الوقفات في تقديرنا سوى وقفات لعلنا نتردّد في تسميتها وردّها إلى "الوقف الكافي" أو "الوقف القبيح" وهي على كلّ حال ليست من باب "الوقف التام"⁽¹⁶¹⁾.

(160) إيليا أبو ماضي، الجداول، ص ص 198-199، والديوان، ص 759.

(161) يقسم أبو بكر محمد الأنباري الوقف إلى ثلاثة أنواع : "الوقف التام والوقف الكافي الذي ليس بتمام والوقف القبيح الذي ليس بتمام ولا كاف"، انظر : "كتاب إيضاح الوقف والابتداء"، تحقيق محمد محي الدين عبد الرحمان رمضان، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية، 1971، ص 108.

إن النتيجة الواضحة التي نخرج بها من هذا كله هي أن النسق الشعري التقليدي قد شهد، في شعر جماعة الرابطة القلمية تصدّعا لا يمكن إنكاره، من خلال ما عرضنا له من مظاهر رأينا فيها علامات مميزة لشعرهم، ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إن ذلك التصدّع يتجلّى على وجه أوضح، من خلال نصّ كتبه نسيب عريضة، وعنوانه : النهاية⁽¹⁶²⁾، وقد لفت نظرنا في هذا النص تاريخ كتابته وما توخاه الشاعر من دقة في ضبط ذلك : فلئن تعودّ عريضة أن يذيل نصوصه في مجموعة "الأرواح الحائرة" بذكر السنة التي نظم فيها ذلك النصّ، فإنّه اتخذ في هذا النص (النهاية) منحى أدقّ، فلم يكتف بذكر السنة 1917، بل ذكر أيضا الشهر (آذار - مارس) وهي المرّة الوحيدة في هذه المجموعة (وعدد قصائدها اثنتان وتسعون قصيدة) التي عمد فيها الشاعر إلى ذكره ولعلّه لم يفعل ذلك اعتباطا ولا اتفاقا أو كأنه كان على وعي بأنّه يخوض غمار تجربة غير مألوفة في الشعر العربي الذي كان يعرفه.

فالنظر في النص يتبيّن بسرعة أنّه مؤلف من ستة مقاطع، يفصل بين كلّ واحد منها والآخر بياض، لعلّ للشاعر يدا فيه، إذ نحن نعلم أنّه كان صاحب مجلّة "الفنون" وأنّه كان على معرفة بفن الطباعة، ولكن المهمّ في هذا النصّ ليس انبناؤه على مقاطع، فكثير من نصوصه ونصوص أصحابه على ذلك النمط، بل الطريف فيه هو اتخاذه تفعيله الرمل وحدة موسيقية عروضية، لا تتردّد في المقطع الواحد تردّدا متساويا، فهو قد اقتصر في "الأسطر" الثلاثة الأولى على تفعيله واحدة وبنى السطر الرابع على اثنتين والخامس على ثلاث والسادس على اثنتين أيضا :

كُنُونِهُ !

وَادْفُونِهُ !

أَسْكُونِهُ

هُوَ اللَّحْدُ الْعَمَقُ

(162) نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، ص ص 65-67.

واذهبوا. لا تتدبوه، فهو تعب

ميت ليس يفيق

ودأب الشاعر في المقاطع الخمسة الموالية على النسق نفسه في عدد التفعيلات موزعة على الأسطر (1-1-1-2-3) وهو نسق يفضي إلى قافية يمكن تمثيلها على : أ-أ-ب-ج-ب ولكن هذا النظام التقوي يتبدل فيه حرف الروي ولا يثبت، إن ثبت - إلا جزئيا بين مقطعين متتاليين، ويمكن أن نمثل على ذلك بالمقطعين الثالث والرابع :

هتك عرض

نهب أرض

شنق بعض

لم تحرك غضبه

فلماذا نذرف الدمع جزافا ؟

ليس تحيا الحطبة !

لا، وربّي !

ما لشعب

دون قلب

غير موت من هبة

فدعوا التاريخ بطوي سفر ضعف

ووصفي كتبه

وما يلتفت النظر في هذا النص هو أنه لا يمكننا أن نعيد توزيع هذه الأسطر أو جمعها في شكل أبيات منتظمة متساوية التفعيلات، ذلك أن جمع الثلاثة الأولى يمكن أن ينتج عنه صدر من الرمل التام، تقوم داخله قافية تتردد عند نهاية كل تفعيلة، ويقوم فيه تطابق بين مدى التفعيلة ومدى اللفظة المساوقة

لها، غير أن السطر الرابع متكوّن من تفعيلتين فقط، وهذا ما يحدث انخراما في توازن البيت، إن نظرنا إليه من الزاوية التقليدية (163).

ومهما كان أمر هذه التجربة التي عمد إليها نسب عريضة، فإن رنا- ترجع إلى الظرف التاريخي الذي اشتمل عليها من جهة، - أهميته - في نقد وإلى وعي صاحبها بأنه كان يسعى إلى إنشاء بواذر نهج جديد، لا شك في أنّ له علاقة - خفية أو ظاهرة - ببعض إيقاعات الموشح، ولكنها تتخبط في سلك المحاولات الرامية إلى الخروج بالشعر عن النسق التقليدي في الإيقاع والأوزان، ولعلنا لا نبالغ إن ذهبنا إلى أنّ محاولة نسب عريضة هذه - وإن كانت فذة فريدة - تمثل الحد الأقصى الذي وصل إليه شعراء الرابطة القلمية في سعيهم إلى إقامة الشعر على أنساق إيقاعية متحررة من قيود العروض وزخافات وعلله، دون أن تتخلل من الوزن والإيقاع في المطلق.

فلا عجب، والأمر على ما ذكرنا، من أن نرى القواعد التي أطال نقدة الشعر في تفصيل الحديث عنها وتوضيح أسسها بل وتبريرها أحيانا (في منزع تعليمي لا يخفى في الأغلب) يتزعزع أساسها ولا تستطيع الصمود أمام تلك الضربات المتتالية التي كان يوجهها لها ذلك المنهج في تصوّر الشعر تصوّرا مخالفا لما دأب عليه للناس في السنة الشعرية، حتى لكانه يتسنى لنا أن نذهب إلى أن شعر هؤلاء المهجريين وحديثهم النظري والنقدي قد كانا مطرقة وإزميلا سعى بهما للشعراء إلى أن يضيفوا على الشعر أشكالا لم يألّفها من قبل إلّا قليلا، وأن يدخلوا به مجالات لم يكن له بها عهد إلّا في النزر اليسير، فننتج عن سعيهم ذلك أن لفتوا النظر - في مستوى إيقاع الشعر - إلى ما يزخر به للنظام المقطعي من إمكانات عظيمة من حيث أنّه يفتح الباب على تتويع القافية، إذ أنّ القافية في المقاطع ليس ممّا ينبغي أن يكون ثابتا، وقد بينّا كيف أن المقاطع تقوم على أنظمة تقفوية لعلها لا تحدّ، كما لفتوا النظر إلى أنّ النمط

(163) نختلف في هذا السياق مع عز الدين إسماعيل، وقد قال في تطبيق له على هذا النص :
والحقيقة أنّ هذا الشعر تقليدي في الوزن والقافية بصفة خاصة، انظر : الشعر العربي المعاصر، قصاياه وظواهره الفنية والمعنوية، بيروت، دار العودة ودار الثقافة، الطبعة الثانية، 1973 ص 71.

المقطعي ينفّث على إمكانيات وافرة لاستعمال المجزوء من البحور، إلى جانب أنه نمط يفضي إلى انبناء المقاطع انبناء يمكن ألا يكون واحدا ثابتا، وهو أمر يؤدي إلى التنويع في الإيقاع وإلى إثراء موسيقى النص الشعري، وكأنهم بالإلحاح على الشكل المقطعي (وإن كان ممّا وجدوا له أصلا في الموشح والمخمس والزجل وما إلى ذلك) وباتخاذ التنويع في القوافي مسلكا ساروا عليه في قسم من شعرهم قد مهتوا السبيل إلى بناء النصّ الشعري على أساس غير خطي عمدته البيت، ذلك أن بناء النصّ الشعري على أساس تتالي الأبيات ربما كان ممّا يتيح للشاعر أن يتبسط في القول وأن يحل ويحلّ ويحتجّ ويقتبس ويضمّن ويرصّع، أمّا البناء المقطعي فلعّله إلى البنية الدائرية أقرب كما ذكرنا، ولعلّه بخطر النفس واختلاج العاطفة أعلق، ولما كان الشعر في نظر نعيمة وأصحابه تعبيرا عن تلك الخطرات والخلجات، كان من الطبيعي أن يميل عن البنية الخطية (بما توحى به من مسار منطقي على ما بيننا) وما في مدارها من القوانين والضوابط والضغوط والقيود التي تحدّ من انطلاق النفس معبّرة عمّا انطبع فيها من مختلف مظاهر الحياة، فكان من الطبيعي -على ما قدرنا- أن يعمد الشعراء إلى التنويع في القوافي أو إلى تنزيدها على غير ما جرت به السنة الشعرية في الأغلب، وأن يجنحوا أحيانا إلى المزج بين البحور مزجا يعكس ما في بالنفس اضطراب أو ما في القلب من تلجلج أو ما بالروح من شوق، وما من شك -في تقديرنا- أن هذا الإطار هو الإطار العام الذي يمكن أن ننزل فيه سائر الظواهر المتصلة بالإيقاع الخارجي وموسيقى إطاره التي تحدثنا عنها في شعر جماعة الرابطة القلمية ورأينا فيها بعض خصائصهم المميزة، مثل التدوير والتضمين والميل إلى البحور المجزوءة القصيرة المدى الغنية بالإيقاع، وهي ظواهر يجمعها ما ذكرنا من سعي نؤوب لدى أولئك الشعراء إلى الخروج عن النسق الخليلي وبيان حدوده واستشراف إمكانيات أخرى للشعر لا تتخلّى عن الوزن تخلّيّا مطلقا لما له من مكانة في منظومتهم الفكرية وفي رؤيتهم الشعرية أيضا (إذ هو سبيل الموسيقى والإيقاع والتناغم والانسجام).

ثم إننا سعينا - في هذا الباب أيضا - إلى التركيز على ما بين الرؤية الشعرية والمنظومة الفكرية من صلة، وسعينا إلى بيان، أن تلك الرؤية الشعرية كانت أساس ما عمد إليه شعراء الرابطة القلمية من مسلك انتهجوه في الشعر ساعين من خلاله إلى بلوغ "الشعر الحق" والعزوف عن النظم، وبالعامل على إكساب شعرهم ذلك المدى الذي تحدث عنه نعيمة وأطال⁽¹⁶⁴⁾ فأنمر ما عرضنا من النتائج التي نعتقد أنها كانت من العوامل المساعدة على الخروج بالشعر من النسق التقليدي إلى النسق الحديث، وخاصة من خلال تقليص أهمية البيت وما يتصل به من قواعد وضوابط تقليصا وصل بهم - عبر التضمين والتكوير - إلى "الجملة الشعرية"، وفي ذلك خطوة على ما نرى نحو تعويض "البنية السمعية" للشعر العربي بالبنية المكتوبة"، وهي خطوة لا شك في أنها ستقلب اعتبارات عدة لعلّ منها ما يتصل بالذائقة الشعرية (وهذا موضوع خطير نعتقد أنه في حاجة إلى دراسة مستفيضة) بل منها ما هو على صلة بالجنس الشعري نفسه.

وربما وجد ما ذهبنا إليه من تفسير في هذا الباب، مسلكا إضافيا يدعمه ويفتح له أفقا آخر من البحث، ويتمثل هذا المسلك في ما ذهب إليه صمويل موريه من تفسير هذا المنزع لدى شعراء الرابطة القلمية إلى الخروج عن الأساق الخليلية بأنهم "كانوا يعيشون في مجتمع لا يرغبهم على مجازاة أذواق قرائهم وناشريهم، فقد كانوا هم أنفسهم المحررين والناشرين لما كانوا يكتبون من أدب، ومن ثم كانوا أعظم جرأة وتحررا في ثورتهم من نظرائهم الذين كانوا في العالم العربي⁽¹⁶⁵⁾.

(164) ميخائيل نعيمة، الغربال، ص ص 128-129.

(165) S. MOREH, Modern Arabic Poetry, op.cit, p.84.

الخاتمة

آثرنا ألا نميل ببحثنا، في قسمه الأول، إلى الحديث عما طرأ على سوريا ولبنان، منذ مطلع القرن التاسع عشر من أحداث سياسية واجتماعية، وما انسرب إليها من ظواهر اقتصادية وما صاحب ذلك كله من مظاهر تتصل بالجانب الثقافي عموماً، وبالأدب بوجه خاص، وليس ذلك منا استقصا لأهمية ما جدّ عندئذ في تلك البلاد، ولكن لعلنا أنّ هذه القضية قد غدت ممّا قال الناس فيه وأطالوا، ولعلنا أيضاً أنّه قد بات من المعروف أنّ البلاد العربية -في جلّ أقطارها- قد شهدت - منذ العقود الأولى من القرن التاسع عشر- تحوّلاً في الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وإن كانت درجة ذلك التحول مختلفة من قطر إلى آخر، كما بات من المعروف أيضاً أنّ ذلك التحول قد لا يسه تحوّل في أنماط التفكير وفي أنماط النظر إلى الوجود وفي بعض أشكال التعبير، وصار من الشائع المتداول أن ضروب التحول التي طرأت على البلاد العربية قد أفضت إلى نشأة ردود فعل مختلفة المسار وإن كانت في الغالب ترمي إلى غايات تتصل بإثبات الذات وتأكيد الهوية في ظرف تاريخي اتسم بزعة اطمئنان كان يجد في القيم التقليدية مركزه وأساسه.

وقد اقتصرنا في بحثنا هذا على دراسة شعر جماعة الرابطة القلمية، ويعود اقتصرنا على أولئك الشعراء من المهجر الشمالي إلى أسباب موضوعية : فالنشاط الأدبي بالمهجر الشمالي كان أسبق منه بالمهجر الجنوبي، فإذا كان تأسيس "الرابطة القلمية" جمعية أدبية سنة 1920، فإنّ تأسيس أول جمعية أدبية بالمهجر الجنوبي، وهي جمعية "العصبة الأندلسية" (بريو دي جانيرو، في البرازيل) لم يكن إلّا عام 1932، أي سنة بعد انتهاء أمر الرابطة القلمية جمعية أدبية (1931).

ولكن سبق الزمني لا يبرّر وحده اهتمامنا بجماعة الرابطة، بل إنّ ما دفعنا أيضاً إلى قصر الدراسة على هذه الجماعة هو ما تميّز به المهجر الشمالي من حركة صحفية باللغة العربية أسهمت إلى حدّ كبير في ظهور بوادر حركة أدبية فيه، كما أسهمت في التعريف ببعض المتأدّبين الشبان وفسح المجال لإنتاجهم على صفحاتها، وأسهمت أيضاً في تعرّف بعضهم بعضاً تعرّفاً آلاً أمره

في أحيان كثيرة إلى عشرة أدبية فصدّاقة فارتباط فكري وأدبي، بينما لم يشهد المهجر الجنوبي ما شهدته الشمالي من نشاط صحفي باللغة العربية في تلك الفترة، كما أنّه لم يشهد التقاء عدد من الأدياء على جملة من المبادئ المشتركة فيما يتعلق بالأدب والشعر، حدّا ووظيفة، أو فيما يتصل بالرؤية الأدبية القائمة على نبذ "القديم" والعزوف عن مسالكة والدعوة إلى أدب يقوم على أسس غير دارجة في الأدب العربي قبل هذه الفترة، أسس وسّعت آفاقه ووصلتها الحياة والإنسان من خلال رؤية مخصوصة، وعملت على تحليصه من قواعد الأنموذج السائد وقيود القالب الجاهز.

إنّ هذه الأسباب مجتمعة هي التي حدث بنا إلى أن ندرس شعر جماعة الرابطة القلمية دراسة عمدتها النظر في ما خلفوه من نصوص شعرية والسعي إلى تبين خصائصها المشتركة وانطلاقها من أسس فكرية مشتركة تمكن الناظر فيها من أن يستجلي قيامها على منظومة تشدّ فروعها إلى أصل يسري نسغه في مختلف فروعها، فأقبلنا على دراسة شعر جبران وأصحابه عسانا نقف من خلال خصائصه ومميّزاته على الدور الذي اضطلع به في الدخول بالشعر العربي مرحلة مختلفة عن مراحلها السابقة.

وقد أقبلنا على هذه الدراسة رغم أن شعر "الرابطة القلمية" قد كان موضوع دراسات قبلنا، فبينما الحدود التي وقفت عندها تلك الدراسات، وعملنا على توضيح ما نروم بلوغه من أهداف تتصل بالكشف عن طرافة هذه الجماعة الأدبية، فيما يتعلق بالرؤية الشعرية، وفيما يتعلّق أيضا بدورها في الجمع بين التنظير والإنجاز الشعري دون أن يكون بين ذينك الوجهين شرخ يجعل الدعوة النظرية بعيدة عن المنجز الشعري كما كان ذلك في بعض الحركات المعاصرة لها (وخاصة حركة "الديوان").

وقد انطلقنا في بحثنا من اعتبار أن أصول الحركة الأدبية بالمهجر الشمالي إنما كانت على أعمدة الصحف التي كانت تصدر باللغة العربية في بعض مدن الولايات المتحدة الأمريكية، فعملنا على ترسّم خطواتها الأولى وما نتج عنها من ملامح كتابة أدبية لعلها لم تكن مألوفة إلّا قليلا.

وما إلحاحنا على تتبع بوادر الحركة الأدبية في المهجر، وعلى ما نشأ من علاقة بين أولئك المتأدبين الذين أسسوا - فيما بعد - الرابطة القلمية، إلا بغاية أن نبين أن تأسيس تلك الجمعية الأدبية قد كان تنويجا لجهود دامت ما يناهز العقد من السنين، وهي جهود كانت تدفعها رؤية مشتركة بين أعضائها، وقد ازدادت تلك الرؤية وضوحا وتبلورا من خلال لقاءاتهم المتواترة ومن خلال ما نشأ نتیجتها من تواصل فكري وروحي⁽¹⁾ بينهم، حتى صار كل واحد منهم يضطلع بدور يكمل ما يضطلع به الآخر، وصاروا جميعا على نسق واحد في الرؤية دون أن يطمس ذلك ما كان بين بعضهم بعضا من التباين ودون أن يكون ذلك التباين سببا في الخلاف (وقد ألح نعيمة على أن التحاسد قد انتفى من قلوبهم)، فكانوا يجتمعون لمطارحة الشعر حيناً ولمذ السماط حيناً والاحتفال بمناسبات يختلفون الاحتفال بها طلباً للاجتماع حيناً ثالثاً، (وفي كتاب "سبعون" إشارات كثيرة إلى هذا كله)، وما من شك في أن ذلك ممّا يضيف صعوبة لا تنكر، في أن يردّ الباحث هذا الرأي - في أصله - لواحد منهم دون الآخر، رغم أنه من المعروف أن "رئيس" الرابطة كان من المبادرين إلى آراء كثيرة، وإذا ما ذهبنا - في ثانياً بحثنا إلى الإلحاح على رؤية مشتركة كانت تجمع بينهم فإنّ ذلك لا يخفي - وينبغي ألا يخفي - أن الواحد منهم كان أبلغ من أصحابه في التعبير عن بعض جوانب تلك الرؤية بينما كان الآخر أبلغ منهم في التعبير عن سواه، وهلمّ جزاً.

وقد يعترض علينا معترض بسبب انتهاجنا هذا المسلك الذي قادنا إلى اعتبار ما بين شعراء الرابطة القلمية من اتحاد في الرؤية واجتماع عليها وانسجام مع عدد من المبادئ والمفاهيم، وهو مسلك ربّما أوحى بأننا عملنا على طمس ما بين كل واحد منهم والآخر من تباين يصعب إنكاره، فإن كان ذلك، أجبنا على هذا الاعتراض بنكر ما أعده تودوروف من جواب لما توقع من

(1) الحق أننا لم نوصول إلى تعريب لفظة "Symphilosophie" التي كان يستعملها الرومنطقيين الألمان الأوائل في حلقة "IENA" للحديث عن العلاقة التي كانت تربط بينهم، وهي تختلف عن "التعاطف والتوادد وما إلى ذلك مما تثيره لفظة "Sympathie"، انظر :

T. TODOROV, Théories du symbole op. cit. p. 198.

اعتراض مماثل على ما توخى من طريقة في درسه الرمز لدى الرومنطقيين الألمان⁽²⁾، وقد ألح فيه على أن الغاية التي يسعى إليها البحث الرامي إلى بيان أوجه الشبه والتماثل بين مجموعة من الأبناء واجتماعهم على عدد من الأفكار والرؤى بهدف استخلاص خصائص التيار الأدبي الذي ينتمون إليه، تتعلق بإبراز ما يقابل بينهم وبين تيارات أخرى أو ما يختلفون به عنها، كما تتعلق بتأكيد أوجه التعارض بينهم وبين من ينتمون إلى رؤى أخرى، أشد مما تتعلق بما بين أفراد تلك المجموعة نفسها من تباين لا يكون إلا جزئيًا عارضًا، في حين يكون الاتفاق على المبادئ الجوهرية والمفاهيم المؤسسة للرؤية الشعرية تامًا.

وإذا ما أردنا تأكيد اجتماع شعراء الرابطة القلمية على جملة من المبادئ كانت أساس رؤيتهم الشعر والشاعر، وأساس تصوّرهم الإنسان ومنزلته من الكون، أمكننا أن نعود إلى التذكير بأن منطلقهم قد كان مناهضة ما استتب من القيم التي ركن الناس إليها وأقاموا عليها نظرتهم إلى الكون ووجودهم فيه وعلاقتهم به، والاعتراض على ما شاع من مقاييس أدبية، وكان في تلك المناهضة وهذا الاعتراض ما يشي بتصدّع علاقة أولئك الشعراء بمحيطهم الأول، هو تصدّع مادي بفعل الهجرة وما خلفته في نفوسهم من إحساس بالغربة المكانية المادية، وهو أيضا تصدّع روحي وفكري بسبب ما داخل نفوسهم من شعور بأن التوازن الذي كان يقوم عليه العالم في التصوّر التقليدي قد انخرم وبأن القيم التي كان ينتظم عليها لم تعد تفي بما تشنق إليه أرواحهم، ومعنى هذا أن البنية التقليدية وما فيها من منظومات قيمية، وما تضيفه على الوجود من معنى قد غدت بنية عقيما، غير قادرة على أن تمدّ الإنسان -في نظرهم- بما هو في حاجة إليه من معنى وجوده، ولا هي كفيلة بأن تهديه إلى ما يطمئن إليه من المراجع بعد أن ترزعزع مركز النقل الذي تركز عليه الرؤية التقليدية، على ما كانوا يرون، وإذا بهم قد أعرضوا عما تضيفه الرؤية التقليدية من معنى دون

(2) المرجع نفسه، ص 199.

أن يدركوا معنى مكتملا آخر، يمكن أن يوجّه مسارهم، وأن يتبينوا من خلاله منزلة من الكون واضحة المعالم.

وقد بينا كيف كان تصدّع تلك العلاقة سببا في الإحساس بالغربة من جهة وباعثا على الحيرة والقلق من جهة ثانية بفعل اضطراب القيم والمفاهيم بعد أنّ تبين للشاعر منهم أن القيم التقليدية لم تصل بهم إلى ما ينشدون من المعنى الحق لا ولا إلى ما يزخر به الكون من فائض المعنى إذا نظر إليه الإنسان نظرة أساسها السعي إلى إدراك ما فيه من انسجام بين مظاهره وانتلاف بين كائناته، وإذا تخلّى عن النظر إليه على أساس أنّه جملة من المكونات التي يمكن أن يقيسها أو يعدّها، وإذا أعرض عن اعتبار نفسه "سيد الطبيعة".

غير أنّ تلك الحيرة التي عصفت به وذلك القلق الذي اجتاحه قد كانا مما حمّله على التساؤل عن منزلته من الكون، وما من شك في أنّ تساؤل الإنسان عن منزلته من الكون يقضي به إلى طرح الأسئلة التي طلت ملابسة لوجود الإنسان، وإن اتخذت أشكالا مختلفة وهي الأسئلة التي تتصل بالأصل والمآل، وبالحياة والموت، وبالنفس وماهيتها، ينطلق فيها اشاعر من ذاته ويعود إليها، لا باعتبارها ذاتا عارضة بل باعتبارها تمثل الكينونة وجوهر الوجود وإذا بالشاعر يطيل الوقوف والتساؤل والنظر، عساه يفك "الطلاسّم" الملازمة لوجود الإنسان تطوّقه وتحذق به، من كلّ جانب. وإذا به -في سعيه إلى الإجابة عن تلك الأسئلة- يركب الخيال ويجمع بالرؤيا ويلوذ بالحلم فيخلق بذلك عالما تحتلّ منه ذاته المركز، وتتوهّج وتتسع دائرتها حتى تغدو مرجع الحقائق كلّها ومصدر المعنى الشامل، فيمحي ما سوى ذلك من الحقائق ويضمحلّ ما سوى ذلك من المعاني، ويأخذ الشوق ذلك النبيّ إلى عالم إثيري لا مكان فيه لما تعارف الناس عليه من البديهيات ولا مجال فيه لما درجوا عليه من القيم ولا سبيل فيه إلى التسليم بثوابت لا تولي للإنسان - في فرديته وتفردّه - ما يبغي له من القيمة وقد اكتشف ذاته واكتشف خصوصيتها وأدرك أنّه بالنظر فيها والانطلاق من خصائص كينونتها يمكن له أن يعانق المطلق وأن يقضي على وجوه التناقض في الواقع المحيط به، فانطلق، من ثمّ يبني عالما يتوق إلى تحقيقه، هو عالم

يعوّض به ما كان يحسّ به من غربة وما كان يشعر به من قطيعة على مستوى الفكر والروح مع من حوله، وهي قطيعة أشدّ على النفس من الغربة المادية، ولكنه يتوقّه إلى ذلك العالم الأفضل كان يزيد الهوة التي تفصله عن الناس من حوله عمقا، ويزداد عنهم بعدا وتزداد نفسه حيرة واضطرابا، وقد وفر فيها أنّها اهتدت، بفعل مالها من تميّز (وربّما قلنا من عبقرية) إلى ما لا يمكن أن يهتدي إليه الناس العاديون، وإذا به نظير النبي يدعو إلى الارتحال عن عالم أفسدته المواضعات والتقاليد وسلّبت فيه الإنسان جانبا مهماّ ممّا ينبغي أن يكون هاديا له إلى إدراك القوّة السرمديّة الشاملة، وإلى الوقوف على وحدة الكون ووحدة حقيقته وشمولها، وهو جانب الخيال والرؤيا والحلم والحدس وكلّ ما به يتمكّن من القضاء على ما كان يرى في واقعه من مظاهر التناقض والتناقضات الضدية من جهة، وما به يتمكّن من إدراك ما لا يقدر النظر العقلي على الإحاطة به من جهة ثانية ولذلك رأينا شعراء الرابطة القلمية يلونون بالخيال والرؤيا، أو يلونون بالصمت والوحدة، في تطلّعهم إلى ذلك العالم وفي ارتحالهم إليه عساهم يبلغون منه ما عزّ عليهم أن يبلغوه في واقعهم من المنزلّة التي كانوا يرونها للإنسان، وهي منزلّة أساسها الانسجام والائتلاف وركيزتها نفي التناقض والتجزئة، وغايتها إدراك ناموس الكون الأعظم، والاتحاد بجوهر الحقيقة الشاملة.

فلئن كان منطلق شعراء الرابطة القلمية نواتهم، فإنهم لم يبقوا في حدودها، ذلك أن رؤيتهم - وإن كانت تولي الذات قيمة كبيرة بسبب قدرتها على الخيال والرؤيا تكتشف بهما حقائق لا يتسنّى كشفها بسوى ذلك - فإنّها رؤية منفتحة تستشرف عالما أفضل بفعل خلخلة أوضاع واقع مستقرّ وزعزعة أعراف وتقاليد مستتبّة، ومن ثمّ فهي رؤية تسعى إلى أن يمازج الذاتي الكوني، وأن تكون الذات مصهرا تذوب فيه تناقضات العالم الظاهرة وتنبثق منها وحدة ما كان لها أن تتحقّق لولاها، وذلك عبر تنكّب المسلّمات ونشدان الوحدة بين الإنسان والكون من خلال إعادة الإنسان إلى المنزلّة التي هو بها حقيق.

وقد عملنا، من خلال أبواب بحثنا وفصوله - على أن نقرأ شعر جبران وأصحابه من الرابطة القلمية قراءة منظومية نستجلي من خلالها ترابط أجزاء ذلك الشعر بعضها ببعض، وسعينا إلى ألا تكون أبواب هذا البحث سوى مكونات منظومة مترابطة فيما بينها بعلاقات حاولنا بيانها بيانا لا يدع مجالاً للشك في أنه يمكن اعتبارها منظومات فرعية تسهم في بناء المنظومة كلها ولكن لا يمكن رد المنظومة إلى أحد المكونات أو قصرها على منظومة فرعية دون غيرها. كما عملنا على أن تكون تلك الأبواب والفصول ممثلة للمفاصل التي لا بدّ منها في أي منظومة من جهة، وأن تكون من جهة أخرى علامة على ما رأيناها من تكامل في رؤيتهم الشعر والشاعر، وفي انتقالهم بالشاعر من "النديم" إلى "النبي" وفي انتقالهم بالشعر من "الصنعة" إلى التعبير عن الحياة في اتساعها وفي عمقها والتعبير عن النفس وما يخالجه ويضطرب فيها فكان سبيلهم إلى ذلك الخيال والحلم والرؤيا، لا من حيث أنها تطلق الإنسان من عقال العقل ومن حدود "المعقل" فحسب بل أيضا ومن حيث هي وسائل تمكن الشاعر من تجاوز تناقضات الواقع ومن حيث أنها تمكّنه كذلك من استكشاف أغوار نفسه، تلك التي تعتبرها الرؤية التقليدية والرؤية المعقنة غير كافية بأن نلتفت إليها، وإن كانت منطلقات هذه الرؤية وتلك مختلفة.

ويتصل بالخيال والحلم والرؤيا من هذه الناحية ما يدور في فلك الأسطوري والرمزي، على ما سعينا إلى بيانه، ذلك أن الأسطوري مطية الإنسان إلى تجاوز بعض تناقضات الواقع الكبرى، ومطيته أيضا أن يجد أجوبة تشفي غليله عن بعض الأسئلة المتصلة بالحياة والموت، وبالزمن والخلود، وبالأصل والمآل، ولم يشذ شعراء الرابطة القلمية عن الرومنطيقيين في انتجاع تلك السبيل انتجاعا واعيا في أحيان كثيرة كما رأينا، وقد تجلّى ذلك في شعرهم من خلال بناء عدد غير قليل من نصوصهم على عدد من النماذج الأصلية المتصلة بالشوق إلى الأصول والحنين إلى الجنة الضائعة أو المتصلة بالعود الأبدي، وهو أمر يكشف عن رغبتهم في تجاوز الواقع طلبا لعالم تنتفي منه التناقضات وأوجه التناقض، وقد أدّى ذلك كله إلى انفتاح نصوصهم على أنساق من التعبير والتصوير لم تكن مألوفة في الشعر العربي إلا قليلا، كما أدّى إلى

الانفتاح على مجاهل النفس والغوص فيها والكشف عما في أصقاعها البعيدة من حقائق جوهريّة عملت الرؤية التقليديّة على كبت صوتها، وتغافلت عنها الرؤية المعقّنة لأنّها لم تستطع صبها في قوالبها ومعادلاتها وتحاليلها، فكان أن لجأ الرومنطيقيون بوجه عام، وشعراء الرابطة القلمية على ما بيّنا، إلى ذلك البعد الأسطوري وما يرمز إليه، وإلى النماذج الأصليّة وما تنفتح عليه من معانقة المطلق، وإن كان المنطلق لديهم ذوانهم، بما لها من صلة بالكينونة.

وقد سعينا إلى أن نبيّن أن تلك الرؤية التي انطلق منها شعراء الرابطة القلمية رؤية أفضت بهم لا إلى الخروج على الشائع المستتب في تصوّر الكون وفي تصوّر منزلة الإنسان منه فحسب، وإنّما أفضت بهم أيضا إلى الاعتراض على الأنموذج فيما يتعلّق بالإيقاع الذي بنوا عليه نصوصهم الشعريّة، ولا نقصد بذلك أنّهم استتبّطوا إيقاعا جديدا كلّ الجذّة خرجوا به عن الإيقاع الخارجي المعروف في الشعر العربي من خلال أوزان بحوره، بل نعني بذلك أنّهم مالوا به إلى وجهة لم تكن مألوفة في طرق المواضيع التي طرّقوها، ذلك أنّهم خرجوا بالشعر المقطعي من "الموشحات" وما تتناوله من أغراض ومعان وخرجوا به من التراتيل الدينيّة والأناشيد المدرسيّة والأغاني التي تتخلّل المسرحيات "الاجتماعيّة" إلى شعر يخوض في النفس والخلود والحياة والموت، والإنسان والكون وغيرها من المواضيع التي عرضنا لها، كما مالوا إلى استخدام بحور نواتر استحدثوها لديهم تواترا يختلف عما شاع في السّنة الشعريّة في أحيان كثيرة، وجاء عدد غير قليل من نصوصهم الشعريّة على المجزوء من البحور، كما كان اعتمادهم ظاهرة التدوير لافتا للنظر، وإذا أضفنا إلى ذلك كلّ ما رأينا في نصوصهم الشعريّة من اعتماد "التضمين" وتنويع القوافي والمزج بين البحور في النصّ الشعري الواحد، أمكننا أن نستخلص دون مجازفة ولا خوف من الخطأ، أن شعراء الرابطة القلمية قد احتفظوا بالأوزان الشعريّة (وإن طوّعوها لمقصدات رؤيتهم) من منطلق رؤيتهم، وهي رؤية تعتبر أن الائتلاف والانسجام والتناغم من أسس الوحدة الكونيّة، ولما كان النصّ الشعري نتاج الخالق الأصغر، وجب أن يكون موازيا لنتاج الخالق الأكبر، في وحدته وشمو له وتناغم أجزائه وائتلافها، غير أن احتفاظهم بموسيقى الإطار لا يعني في

شيء وجوب اتباع الأنموذج السائد والسير بالشعر في مسلك يفرض على الشاعر مراعاة زحافات وعلل بعينها، ويأخذه قسرا بتابع قافية واحدة موحدة، ومواصلة اعتبار البيت من الشعر وحدة موسيقية نحوية دلالية في آن واحد، إذ أنّ هذه الاعتبارات جميعا، تزيغ بالشاعر وتجعله إلى وجوب مراعاة النظم أقرب منه إلى وجوب مراعاة انطلاق مشاعره والإصغاء إلى صوت نفسه وحاجتها إلى التعبير عن الحياة واتساع مداها وعمقها.

فكأننا، كيفما قلبنا النظر في شعر جماعة الرابطة القلمية، نخلص إلى القول إنهم يمثلون مرحلة مهمة من مراحل الشعر العربي الحديث، بل لعلنا لا نبالغ إن قلنا إنهم يمثلون حلقة من أولى الحلقات التي تطوّر فيها الشعر العربي الحديث، إن لم تكن أولها على الإطلاق، وقد كشفت لنا قراءة نصوصهم الشعرية بوجه خاص ذلك، كما كشف لنا الإنصاب إلى تلك النصوص وإدماة النظر فيها أنها تنطلق من رؤية متكاملة متتاسقة متناغمة، يسعى الشعراء من خلالها إلى التعبير عن توقّعهم إلى إقامة علاقة بين الإنسان والكون ترتكز على أساس يختلف عن السائد، لتكون منزلة الإنسان منزلة يتحقّق له فيها ما يروم من انفتاح على جوهر الحقيقة الشاملة وإدراك لناموسها واتحاد بها وهي رؤية تتردّد بأصحابها بين موجود لم يعد وافيًا بحاجات اليوم ومنشود يكون خالصا من حاجات الأمس، يُقبل به الشاعر من خلال النظر في نفسه والرحلة في أصقاعها القصية على مستقبل ينشئه على غير مثال، فإذا ما ذهبنا في بحثنا هذا إلى استنتاج النصوص الشعرية واستخلاص أنها، باعتمادها الرؤية الرومنظيقية، تدخل بالشعر العربي مرحلة الحداثة، فلأننا نعتقد، مثلما يعتقد عدد غير قليل من الدارسين، أنّ الرؤية الرومنظيقية تنتزل في قلب الحداثة من حيث ما رأينا من سعي إلى التحرّر من البنى التقليدية ومن الذهنية التقليدية التي لم تكن تولي للفرد في حدّ ذاته أهمية خاصّة بسبب التركيز على الجماعة كما نعتقد أنها تنتزل في قلب الحداثة أيضا من حيث ما تكشف عنه من وعي حادّ بالذات، وبخصائصها وبقدرتها على نشدان الحقيقة خارج الأطر التقليدية، وما ثورة جبران على رجال الدين - على ما هو معروف - وما اعتراض نعيمة كذلك على تصرّفهم وسلوكهم إلّا دليل على أنّهما - وأصحابهما - قد كانوا في فلك

الحداثة، إذ أن ثورتهم واعتراضهم قد كانا على من كانوا -في نظرهم- سدنة البنية التقليدية والوضع القديم الذي كانوا يرون وجوب كسر أنساقه (ولا يعني هذا أنهم كانوا ان الملاحظة).

إن الخروج على النموذج من خصائص الحداثة، وقد سعى شعراء الرابطة القلمية إلى الخروج على النموذج الذي نحتته الرؤية التقليدية في ما يتصل بمنزلة الإنسان من الكون وفي ما يتصل بتصور الكون نفسه، وإن الخروج على النموذج قد كان -في تقديرنا- من الأسباب التي دعت جبران وأصحابه إلى تصور عالم بديل لا مكان فيه للتناقضات الضدية، عالم مثله بالغاب -في أغلب الأحيان- وهو عالم سعوا إلى إقامته على غير مثال، فإن كان فيه من مظاهر شبه بعالم الواقع فما ذاك إلا في العارض الزائل، ولما كان عالمهم المنشود لا مثال له في واقعهم، كانت الرحلة إليه طويلة شاقة وما الارتحال سوى وجه آخر من وجوه رفض النموذج وتطلب الجديد، ونشدان عوالم بكر يتحقق للذات فيها ما لا يمكن تحققه لها في سياق بنى تعرض عن الذات ولا ترى لها من المنزلة إلا ما يجعلها منضوية في الجماعة.

لقد أوقفنا دراستنا شعر جماعة الرابطة القلمية على نتيجة عملنا على تفصيل القول فيها في ثنايا البحث، وهي أن هذه الجماعة، بما كان لها من رؤية رومنطيقية قد كانت واحدا من أهم المنطلقات التي دخلت بالشعر العربي مرحلة يمكن أن نسمها دون مجازفة بأنها مرحلة الحداثة، لا من حيث الوعي بالذات والتوق إلى عالم تنتفي منه المتناقضات فحسب، بل ومن حيث رفض النموذج الذي كرسه السنة الشعرية وعملت حركة "الأحياء" على بعثه أيضا وهو أنموذج يتصل -فيما يهم بحثنا - بمضمون الشعر وأغراضه كما يتصل بجوانب التصوير والإيقاع، وليس بناء عدد من النصوص الشعرية على التدوير والتضمين سوى خطوة مهمة في سبيل تعويض البيت الشعري بالجملة الشعرية على المستوى النحوي التركيبي والدلالي. وفي سبيل الوصول إلى اعتبار "التفعيلة" وحدة موسيقية يعتمدها الوزن في مرحلة لاحقة من مراحل تطور الشعر العربي.

وما من شك في أنه هذه الخطوة الأولى قد تبعتها خطوات لا تقلّ عنها أهمية، ولئن ركّزت بعض الحركات الشعرية بعدهم جهدها على الشعر الغنائي (مثلما هو الحال في حركة "أبولو" التي كان يترعّمها أحمد زكي أبو شادي) بسبب تحولها عن مشاغل الرؤية التي كانت تحرك شعراء الرابطة القلمية، فإن تلك الحركات قد سارت على نهج جبران وأصحابه في المزج بين البحور وتنويع القافية وإنشاء صور تختلف مراجعها عمّا هو في السنة الشعرية، وليس من المجازفة أن نذهب إلى أنّ مختلف الحركات الشعرية بعدها، وخاصة ما عُرف بحركة الشعر الحرّ إنّما هي وريثة هذه الخطوة الأولى، في مواصلة البحث عن أشكال شعرية ومضامين غير غريبة عن رفض موجود وتوق إلى منشود (وإن كان المنطلق في الغالب متصلاً بالخوض في قضايا الجماعة وما تعانيه من وطأة واقع مرير بفعل ملابسات تاريخية متشعبة) كما أن حركة مجلة "شعر" حركة ترجع رؤى شعرائها وما قامت عليه من إحساس بالغربة، وبالأزمة الحضارية، ومن سعي إلى استبطان النفس والحلم بعالم منشود يقوم بديلاً من واقع الشاعر المتردي، إلى أصول الرؤية التي قام عليها شعر جماعة الرابطة القلمية، ولعلّ الدعوة إلى البحث المتواصل عن أشكال شعرية على غير أنموذج والوصول بذلك إلى حدّ القضاء على الحدود الفاصلة بين أجناس الكتابة عند بعض الشعراء، ليست سوى مواصلة لما بدأه جبران وأصحابه في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين، ولا شك في أنّ دراسة النصوص الشعرية التي كتبت في الفترات اللاحقة دراسة دقيقة لا تكتفي بتتبع تاريخ الحركات الشعرية، تميط اللثام عمّا بين شعر جماعة الرابطة القلمية وسائر الحركات بعدها من وشائج لا تنفصم.

مصادر البحث ومراجعة*

1 - المصادر

- أيوب (رشيد) أغاني الدرويش، بيروت، دار صادر، دار بيروت، 1959.
- أيوب (رشيد) هي الدنيا، نيويورك 1939.
- جبران (جبران خليل) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية (تقديم : ميخائيل نعيمة) بيروت، دار صادر 1964.
- جبران (خليل جبران) : المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية والمعرّبة (تقديم : جميل جبر)، بيروت، دار الجيل، 1994.
- جبران (خليل جبران) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران: الرسائل، نصوص خارج المجموعة، تقديم : أنطوان القوّال، بيروت، دار الجيل، 1994.
- حداد (ندره) أوراق الخريف، نيويورك، 1941.
- عريضة (نسيب) الأرواح الحائرة، نيويورك 1946.
- أبو ماضي (إيليا) الجداول، بيروت، دار العلم للملايين، ط 8، 1970.
- أبو ماضي (إيليا) ديوان أبي ماضي (تقديم: زهير ميرزا)، بيروت، دار العودة (د.ت).
- مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921، بيروت، دار صادر، دار بيروت (ط 2)، 1964.
- نعيمة (ميخائيل) : جبران خليل جبران، بيروت، مؤسسة نوفل، ط 6، 1971.

(*) مرتبة ترتيباً ألفبائياً دون اعتبار (ابن) و (أبو).

(نعيمة (ميخائيل) سبعون، حكاية عمر، بيروت، دار صادر (ط 3)،
1967.

نعيمة (ميخائيل) الغربال، بيروت، مؤسسة نوفل، ط 11، 1978.

نعيمة (ميخائيل) في الغربال الجديد، بيروت، مؤسسة نوفل، 1972.

نعيمة (ميخائيل) منكرات الأرقش، بيروت، دار صادر، دار بيروت،
1959.

نعيمة (ميخائيل) همس الجفون، بيروت، مؤسسة نوفل، ط 5، 1988.

2 - المراجع باللغة العربية

- **أرسطو طاليس** : فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، ط 2، بيروت، دار الثقافة 1973.
- **إسماعيل (عزالدين)** : الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، بيروت، دار العودة ودار الثقافة، ط 2، 1973.
- **الأشتر (عبد الكريم)** : النثر المهجري، كتاب الرابطة القلمية (جزآن)، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر 1961.
- **الأثري (أبو بكر محمد)**: إيضاح الوقف والابتداء، تحقيق محمد محي الدين عبد الرحمان رمضان، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية، 1971.
- **بنيس (محمد)** : الشعر العربي الحديث، بنياته وإدالاتها، الدار البيضاء، دار توبقال 1990.
- **جحا (ميخال)** : خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث، بيروت، دار المسيرة 1981.
- **الجرجاني (عبد القاهر)** : أسرار البلاغة، تحقيق، هـ. ريتز، بيروت، دار المسيرة، ط 3، 1983.
- **الجرجاني (عبد القاهر)** : دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق، محمد) عبده، محد محمود التركي الشنقيطي علق حواشيه : رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، د.ت.
- **جيده (عبد الحميد)**: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، بيروت، مؤسسة نوفل، 1980.
- **حاي (خليل)** : جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته واثاره، تعريب : سعيد فارس باز، بيروت، دار العلم للملايين 1982.

- ابن حزم (أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد الأندلسي) : طوق الحمامة
الألفة والآلاف، تحقيق: الطاهر أحمد مكي، القاهرة، دار المعارف،
ط.2، 1977 (ط.1، 1975).
- حسن (محمد عبد الغني) : الشعر العربي في المهجر، القاهرة، مكتبة
الخانجي، ط 2، 1958.
- خوري (بولس) : التراث والحداثة، مراجع لدراسة الفكر العربي
الحاضر (مقدمة عامة ومصادر لاستقصاء النتاج الفكري الحاضر) بيروت،
معهد الإنماء العربي، 1983.
- داود (أنس) : التجديد في شعر المهجر، القاهرة، دار الكاتب العربي
للطباعة والنشر، 1967.
- النسوقي (عبد العزيز) : جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث،
القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1991-1971.
- النفاق (عمر) : شعراء العصبة الأندلسية في المهجر، بيروت، دار
الشروق، 1973.
- ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق، محمد محي
الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ط 4، 1972.
- الريحاني (أمين) : الكتابات الشعرية، بيروت، دار الجيل، ط 4،
1989.
- السراج (نادرة جميل) : شعراء الرابطة القلمية، القاهرة، دار المعارف،
1964
- سعيده (خالدة) : حركية الإبداع، بيروت، دار العودة 1979.
- ابن سناء الملك (أبو القاسم هبة الله بن جعفر) : دار الطراز،
دمشق، 1349/1368.

• الشهابي (أبو القاسم) : أغاني الحياة، تونس دار الكتب الشرقية، دار مصر للطباعة، 1955.

• الشهابي (أبو القاسم): الخيال الشعري عند العرب، تونس، الشركة القومية للنشر والتوزيع، 1961.

• الشرفي (عبد المجيد): الإسلام والحداثة، تونس، الدار التونسية للنشر، 1990.

• الشهابي (حيدر أحمد) : الغرر الحسان في أخبار أبناء الزمان، تحقيق أحمد رستم وفؤاد أفرام النستاني (صدر الجزء الثاني والثالث منه بعنوان : لبنان في عهد الأمراء الشهابيين)، بيروت، منشورات الجامعة اللبنانية، 1969.

• صمود (حمادي): التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوّره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، تونس، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

• الصميلي (يوسف) : الشعر اللبناني، اتجاهات ومذاهب، بيروت، دار الوحدة 1980.

• صيدح (جورج) : أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، بيروت، 1964.

• الطرابلسي (محمد الهادي) : خصائص الأسلوب في الشوقيات، تونس، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

• طرازي (فيليب دي) : تاريخ الصحافة العربية، بيروت، المطبعة الأمريكية، 1933.

• طربين (أحمد) : لبنان منذ عهد المتصرفية إلى بداية الانتداب 1861-1920 (محاضرات على قسم الدراسات التاريخية) بمعهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، مطبعة نهضة مصر، 1968.

• عباس (إحسان) ونجم (محمد يوسف) : الشعر العربي في المهجر (أمريكا الشمالية)، بيروت، دار صادر، ط 3، 1982.

- **عبد الحي (محمد) :** للجمع بين النظرية والإبداع عند الشعراء النقاد المعاصرين العرب، بحث لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الآداب (مرقون)، تونس، كلية الآداب منوبة، 1996.
- **عبد الدايم (صابر) :** موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، ط 3، 1993.
- **أبو العتاهية ديوان أبي العتاهية** (وقد صدر بعنوان: أبو العتاهية، أخباره وأشعاره)، تحقيق شكري فيصل، دمشق، مطبعة جامعة دمشق، 1384 هـ. 1965م.
- **عجينة (محمد) :** أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها (جزءان)، بيروت، دار الفارابي، تونس، العربية محمد علي الحامي، 1994.
- **العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل) :** كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق : مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، 1981.
- **العلمي (محمد) :** العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك، بيروت، دار الثقافة، 1983.
- **المعهد العتيق :** بيروت، مطبعة المرسلين اليسوعيين، 1876.
- **فهيم (ماهر حسن) :** حركة البعث في الشعر العربي الجديد، القاهرة، مكتبة النهضة 1961.
- **فهيم (ماهر حسن) :** الحنين والغربة في الشعر العربي الجديد، القاهرة، مكتبة النهضة 1970.
- **ابن قتيبة الشعر والشعراء،** تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار المعارف، 1966.
- **القرقوري (فؤاد) :** أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، تونس، الدار العربية للكتاب، 1988.

• كوثراتي (وجيه): الاتجاهات الاجتماعية السياسية في جبل لبنان والمشرق العربي 1860 - 1920، بيروت، معهد الإنماء العربي، ط.2، 1987 (ط.1، 1976).

• مجموعة من الأستاذة : دراسات في الشعرية، الشابي نموذجاً، تونس المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، قرطاج، 1988.

• المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى): الموشح (مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر)، تحقيق، علي محمد البجاوي، نشر: دار نهضة مصر، 1965.

• مطلوب (أحمد): معجم النقد العربي القديم (جزءان)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1989.

• الملاحكة (نازك) : قضايا الشعر المعاصر، تقديم : عبد القادر محبوبة، ط 2، بغداد، مكتبة النهضة 1965.

• منثور (محمد): في الميزان الجديد، القاهرة، دار نهضة مصر، 1973.

• منثور (محمد): النقد والنقاد المعاصرون، القاهرة، مطبعة نهضة مصر، د.ت.

• ابن منظور لسان العرب، اعداد يوسف خياط ونديم مرعشلي، بيروت، دار لسان العرب.

• مبرز (زهير): إيليا أبو ماضي، شاعر المهجر الأكبر، دمشق، دار البقعة العربية، 1954.

• الناعوري (عيسى): ألأب المهجر، القاهرة، دار المعارف، 1966.

• نجم (محمد يوسف) : القصة في الألب العربي الحديث، بيروت، دار الثقافة (د.ت).

• يمول (غازي) : بحور الشعر العربي، عروض الخليل، بيروت، دار الفكر اللبناني، ط 2، 1992.

3 - المراجع باللغات الأجنبية

- ABDESSELEM (Mohamed): *Le thème de la mort dans la poésie arabe (des origines à la fin du IIIè/IXè siècle)*, TUNIS, Publications de l'Université de TUNIS, 1977.
- ALBOUY (Pierre): *Mythographies*, Paris, José CORTI, 1976.
- M. M. BADAWI, *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge Un. Pr. 1975.
- BAROT (Emmanuel) *Le style poétique et la révolution romantique*, Genève, Slatkine reprints, 1968.
- BAUDELAIRE (Charles) *Oeuvres complètes*, (Préface de Marcel A. Ruff) Paris, Seuil, 1968.
- BEGUIN (Albert), *L'Ame Romantique et le Rêve*, Paris, José CORTI, 1939) réédité en 1982).
- BEGUIN (Albert), *Création et destinée : Essais de critique littéraire, l'âme romantique allemande, l'expérience poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- BEN ALI (Amor), *Mythes et Antimythes dans l'oeuvre de Guillaume Apollinaire* (Thèse de 3è cycle ronéotypée), Université de TUNIS, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1983.
- BEN CHEIKH (Jamal Eddine), *Poétique Arabe* (Essai sur la voie d'une création), Paris, Anthropos 1975.
- BLACHERE (Régis), *Histoire de la littérature arabe des origines à la fin du XVè siècle de J.C.*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve, 1964.

- BLAKE (William), *Complete writings; Edited by* : Geoffrey Keynes, Oxford University Press, 1979.
- BONY (Jacques), *Lire le romantisme*, Paris, DUNOD, 1992.
- BURGOS (Jean), *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- CAILLOIS (Roger), *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, (Folio-Essais) 1987 (1^è Ed : 1938).
- CASSIRER (Ernst), *La Philosophie des Formes Symboliques*, V2. *La Pensée Mythique*. Traduit de l'allemand par Jean LACOSTE, Paris, Minuit, 1972.
- CELLIER (Léon), *L'épopée romantique et les grands mythes romantiques*, Paris, SEDES, 1971.
- CHEVALIER (Dominique), *La société du mont Liban à l'époque de la révolution industrielle en Europe*, Paris, LAFFONT, 1971.
- CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, Jupiter, 14^è Ed. 1993.
- COHEN (Jean), *Structure du Langage Poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
- COHEN (Jean), *Le Haut Langage, Théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, 1979.
- Collectif (T. Todorov, W. Empson, J. Cohen, G. Hartman, F. Rigolot), *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979.

- DELATTRE (Pierre), *Système, Structure, Fonction, Evolution, Essai d'analyse épistémologique*, Paris, Maloine, 1971.
- DRISSA (Mohamed Ali), *Vigny et le symbole*, TUNIS, Publications de l'Université de Tunis, 1979.
- DURAND (Gilbert), *Figures Mythiques et visages de l'oeuvre*, Paris, DUNOD, 1992.
- DURAND (Gilbert), *L'Imagination symbolique*, Paris, Quadrige/PUF, 3è Ed., 1993.
- DURAND (Gilbert), *Les structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Bordas, 1982 (1ère éd. 1968).
- ELIADE (Mircea), *Aspects du Mythe*, Paris, Gallimard, (Folio-Essais), 1996.
- ELIADE (Mircea), *Le mythe de l'Eternel Retour*, Paris, Gallimard, 1969 (1è Ed. : 1949).
- ELIADE (Mircea), *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, (1è éd : 1949).
- Encyclopédie de l'Islam, (nouvelle édition), LEYDE, Brill, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Encyclopaedia Universalis, Paris, Encyclop. Univ. Editeur, 1989.
- FLAHAUT (François), *La parole intermédiaire*, Préf. R. Barthes, Paris, Seuil, 1978.
- FRYE (Northrop), *Anatomie de la critique*, (Traduit de l'anglais par Guy Durand), Paris, Gallimard, 1969.

- FRYE (Northrop), *Le Grand Code*, Préface de T. TODOROV. Traduit de l'anglais par Catherine Malamond, Paris, Seuil (Coll. Poétique), 1984.
- FRYE (Northrop), *Pouvoirs de l'Imagination*, Essai, Traduit de l'anglais par Jean SIMARD, Montréal, Éditions HMH., 1969.
- GERARD (Albert), *L'idée romantique de la poésie en Angleterre : études sur la théorie de la poésie chez Coleridge, Wordsworth, Keats et Shelley*, Paris, Les Belles Lettres, 1955, 416 p.
- GHATTAS KARAM (Antoine), *La vie et l'oeuvre littéraire de Gibran Khalil Gibran*, Beyrouth, Dar an Nahar 1981.
- GUSDORF (Georges), *L'Homme Romantique*, Paris, Payot, 1984.
- GUSDORF (Georges), *Mythe et Métaphysique*, Paris, Flammarion, 1984.
- GUSDORF (George), *Signification Humaine de la Liberté*, Paris, Payot . 1962.
- HEIDEGGER (Martin), *Kant et le problème de la métaphysique* Traduction de l'allemand et Introduction par Alphonse WAELEHENS et Walter BIEMEL), Paris, Gallimard, 1994 (1^{ère} Ed. 1953).
- HUCH (Ricarda), *Les romantiques allemands*. Traduit par J. BREJOUX, Aix en Provence, Pandora, 1979.
- HUGO (Victor), *Oeuvres complètes*, Paris, Club Français du Livre, 1969.
- JAYYUSSI (Salma Khadra), *Trends and mouvements in modern arabic poetry*, Leiden. Brill. 1977.

- JEAN (Raymond), *Nerval*, Paris, éd. Seuil, 1978.
- JULIEN (Nadia), *Dictionnaire des mythes*, Allier (Belgique) Marabout . 1992.
- KANT (Emmanuel), *Critique de la faculté de Juger* (Traduction de A. Philonenko), Paris, VRIN, 1965.
- KHEIR BEIK (Kamal), *Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine*, Paris, Pub. Orientalistes de France, 1978.
- KOYRE (Alexandre), *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI^e siècle allemand*, Paris, A. Colin, 1955.
- LACOUÉ-LABARTHE (Philippe) et NANCY (Jean-Luc), *L'Absolu Littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil (Coll. : Poétique) , 1978.
- LAMARTINE (Alphonse de), *Méditations*, Editions Critique préparée par Fernand Letessier, Paris, Garnier 1968.
- MERLEAU-PONTY (Maurice), *La Nature*, (notes du cours du Collège de France 1956-1960). Etabli et annoté par Dominique SEGLARD, Paris, Seuil (Coll. Traces écrites) 1995.
- MESCHONNIC (Henri), *Modernité, Modernité*, Paris, Gallimard, (Folio -Essais), 1988.
- MOREH (Samuel), *Modern Arabic Poetry, 1800 - 1970*, Leiden, Brill. 1976.
- MOUTOTE (Daniel), *Egotisme Français Moderne*, Paris, Cedès, et CDU 1980.

- NAIMY (Nadeem), *Mikhail Naimy*, an introduction, Beyrout, Université Américaine, 1967.
- NERVAL (Gérard de), *Promenades et souvenirs, Lettres à Jenny, Pandora, Aurélia*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972.
- NOVALIS, *L'Encyclopédie, fragments*. Traduction de M. DE GANDILLAC, Paris, Minuit, 1966.
- ORTIGUES (Edmond), *Le Discours et le Symbole*, Paris, Aubier-Montaigne, 1962.
- OWEN (Roger), *The Middle East in the World Economy*, London - New York, Melthuen, 1981.
- PAREYSON (Luigi), *Conversation sur l'Esthétique* (Traduit de l'italien et préfacé par Gilles A. Tiberghien), Paris, Gallimard, 1992.
- PERELMAN (C) et OLBRECHTS-TYTECA (L.), *Traité de l'argumentation*, Paris, PUF, 1958.
- RENAUT (Alain), *L'ère de l'individu*, Paris, Gallimard, 1989.
- RICHARD (Jean-Pierre), *Etudes sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1970.
- SAADE (Nicolas), *Halil Mutrane : héritier du romantisme français et pionnier de la poésie arabe contemporaine*, Paris, Champion 1979.
- SAINT MARTIN (Louis Claude de), *L'homme de désir*, Paris, Union générale d'édition, 1973.
- SAND (George), *Oeuvres autobiographiques*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- STAEL (Madame de), *De l'Allemagne*, Paris, Didot, S.D.

- TODOROV (T.), *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
- VIATTE (Auguste), *Les sources occultés du romantisme : illuminisme, théosophie 1770-1820*, Paris, Librairie Honoré champion 1965.

فهارس البحث

فهرس الشواهد الشعرية(*)

الصدر	آخر كلمة من البيت	البحر	الشاعر	الصفحة
الهمزة				
كل قلب له للسماء الذي بهوى	سماء	خفيف	أبو ماضي	286
روحي التي بالأمن كانت ترتع	القمرء	كامل	أبو ماضي	413
رأني الله ذلت يوم	الشفاء	مخضع البسيط	أبو ماضي	188
وكانها ينعيها	المساء	مجزوء الكامل	نعمة	576
جاورتهم الأمن وملنا إلى	بالخفاء	سريع	جبران	355
يا أخت روعي اسمعيني	السماء	مجنث	عريضة	421
الياء				
في أخت بفل أرض السبي والغربا	نبا	بسيط	عريضة	170
صمتا ولا تظهرن ما في فؤادك من	انكبا	بسيط	عريضة	178
إن في صدري يا بحر	عجلا	مجزوء الرمل	أبو ماضي	211
أحب إله في صباه الإلهة	والترائب	طويل	أبو ماضي	329
وقائلة لما رأتني مكثرا	باللب	طويل	أيوب	532
إن التي كنت لو كلفتها غزلا	كالشأبيب	بسيط	أيوب	532
حينما بجلو الدجى لي وجه ربي	قلبي	رمل	عريضة	196
عطري يا زهر أنبل الرياح	القضب	رمل	أيوب	164
وليك الليل راهبي وشموعي	محراي	خفيف	أبو ماضي	305
سئمت نفسي الحياة مع الناس	الأحباب	خفيف	أبو ماضي	270
همكم في الكؤوس	والأكواب	مشطور خفيف	أبو ماضي	139
وسرت في الفقر وحدي	صليبي	مجنث	عريضة	229
نحرت ناقة وحدي	غريب	مجنث	عريضة	559
يا نفس مالك في اضطراب	الذئاب	مجزوء الكامل	عريضة	337
وتعود للصفاف	الشباب	مجزوء الكامل	نعمة	462
رويدك شمس الحياة	للغروب	مجزوء المقارب	عريضة	245
التاء				
جئت لا أعلم	أتيت	مجزوء الرمل	أبو ماضي	224

(*) رتّبناه ترتيباً ألفبائياً على القوافي، المضموم منها فالمفتوح فالمكسور فالساكن فالموصول بالهاء، وتوخينا- في صلب ذلك الترتيب - تسلسل البحور وفق الدوائر الخليلية (المختلف فالمؤتلف فالمجتلب فالمجتبه فالمتق).

الصدر	آخر كلمة من البيت	البحر	الشاعر	الصفحة
هل من الأمواج جئت	انفصلت	مجزوء الرمل	نعيمة	274
أنامل النسيان مزي على	الخافيات	سريع	عريضة	556

الجيم

إلهي أعزتي وللبل داج قد كان لي يا نهر قلب	اعوجاج المروج	وافر مجزوء للكمال	أيوب نعمة	532 412-176
--	------------------	----------------------	--------------	----------------

الحاء

ذاك عهد من شبابي قد مضى هلمي هلمي يا رياح	ونواح وشاح	رمل مجزوء	جبران نعمة	311 424
--	---------------	--------------	---------------	------------

الدال

تعالى نطلق الروحين	التقاليد	مجزوء الوافر	أبو ماضي	345
وظننت أنك صرت صلب المود	للجمود	كامل	عريضة	164
لو تراني تحت أمتار السكون	وحدي	رمل	أيوب	532
ما أنت في سفر الزمان للعظيم	الغد	سريع	نعمة	476
قم نتخذ للمنى جناحا	الحدود	مخلع البسيط	عريضة	234
ما هذه الأكفان أم	جليذ	مجزوء الكامل	نعمة	460
ليتي ملك حر	وقيود	مجزوء الرمل	جبران	154
عظمت زهرة روعي	الخلود	مجزوء الرمل	أيوب	414
هل يعود	الصرود	من السريع	أيوب	168
رأيت قد للجمال	تمتد	مجث	عريضة	470
إيه ضوئي البعيد	تريد	متدارك مشطور	عريضة	442

الراء

وقل في الأرض من يرضى الحياة كما	الضجر	بسيط	جبران	175
وأفضل العلم حلم إن ظفرت به	سخرأوا	بسيط	جبران	201
والسر في العيش رغد العيش يحبه	للكدر	بسيط	جبران	316
والحب في الناس أشكال وأكثرها	ثمر	بسيط	جبران	343
وما السعادة في الدنيا سوى شبح	البشر	بسيط	جبران	435
أخي من نحن	ولا جار	مجزوء الوافر	نعمة	362-232
فأجبتهما لنكن لنديان للثرى	قشور	كامل	أبو ماضي	243
فكأنني هلك و هت أمراسها	ويثور	كامل	أبو ماضي	244
يا ليل أين النور إني تائه	نور	كامل	أبو ماضي	458
أنت ربح ونسيم	بحر	مجزوء الرمل	نعمة	274
أنا السر الذي استترا	خطرا	مجزوء الوافر	نعمة	344

218	أبو ماضي	كامل	ظاهرا	من أنت يا هذا فقلت لها أنا
251-198 560-441	عريضة	مجزوء المتدارك	الذري	صاح قل هل تری
416-185	حداد	بسيط مسقط	مزمار	يمر ذكر الصبا
303	أبو ماضي	كامل	الأحرار	بنس المدينة إنها سجن النهمي
453	أيوب	كامل	زهر	غابت رسوم في مخيلتي
352	عريضة	مجزوء الرمل	خضر	دوحة جرداء في القفر
165	حداد	خفيف	الأزهار	كلما كنت سائرا في البراري
260	عريضة	خفيف	النهاري	كان في موطن كثير العرار
468	عريضة	منسرح	خمر	قد ماوريتي ربح للعمامي
535	عريضة	منسرح	بدر	لا تسألوني من أي حان
535	عريضة	محدث	زهر	في الجو سحب تجارت
185	نعمة	خبب	أنثري	بالأمس جلست ولفكاري
463-242	نعمة	مجزوء الرجز	للنظر	تتأثري تتأثري
153	أيوب	رمل	الدار	نسب ما بيننا بالاعتزال
153	أيوب	رمل	الأحرار	هي دنيا كلها مال بمال
308	أيوب	رمل	للنور	لظلام الليل عندي في الحياة
315	جبران	مجزوء الرمل	ونور	أعطني الناي وغن
335	عريضة	مجزوء الرمل	الأمور	يا نديمي إن بعض الناس
293	نعمة	متقارب	لدهور	هلتي هلتي نحي القبور
330	أبو ماضي	متقارب	صور	ففاضت خمور ومالت دموع
429	أيوب	متقارب	كثير	دعته الأمانى فخلى الربوع
438	نعمة	متدارك مشطور	حجر	سقف بيتي حديد
439	نعمة	متدارك مشطور	للقدر	وحليفي للقضاء
536	عريضة	متدارك مشطور	خدور	كم جلونا البذور
578	عريضة	رمل	للاهرة	عندما تجلس في فجر الصباح
246	عريضة	متقارب	للعصيرة	لماذا وقفت بخوف وحيرة

السين

279	نعمة	بسيط	ببلاسي	عدا أرد هبات الناس للناس
-----	------	------	--------	--------------------------

الضاد

466-300	نعمة	مجزوء الرجز	مضي	نعماتي وعائقي
241	أيوب	كامل	بالركض	أنفقت هذا العمر مكتنبا
431-252	عريضة	متدارك مشطور	نستعوض	نحو ذاك اللومض

العين

339	جبران	مجزوء الرجز	أعي	يا نفس لولا مطمعي
576	أيوب	رمل	أبقع	فيذا ما لاح للصبح عمود
457	أبو ماضي	متقارب	المشرع	أنا قطرة لمعت في الضحى
298 276 423	عريضة	مجزوء الكامل	الربوع	أصعدت في ركب النزوع
461	نعيمة	مجزوء الكامل	الربيع	لكن سينصرف الشتاء
467	أيوب	رمل مشطور	يا ربيع	مرحبا ذنبنا اشتياقا

الفاء

304	أيوب	مجزوء الكامل	المرجف	يا هند قد فسد الزمان
-----	------	--------------	--------	----------------------

القاف

558	عريضة	خفيف	وشقا	يا حداة القلوب رفقا
267-227	أبو ماضي	مجزوء الكامل	الطريق	إني أراك كسائح
151	جبران	رمل	صديق	هو ذلك الفجر فقومي ننصرف
228-192	نعيمة	مجزوء الرمل	سحيق	نحن يا ابني عسكر
220	عريضة	متقارب	دقيقه	ألا استيقظي يا أشعة روحي

الكاف

178	جبران	مشطور بسيط	هواك	يا الله يا قلبي
288	نعيمة	رمل مجزوء	ضياك	كحل اللهم عيني

اللام

559	عريضة	مجزوء الوافر	وجل	ترفق أيها الطلل
292	أبو ماضي	طويل	جهلا	تتلمنت للإنسان في الدهر حقبة
458	أبو ماضي	مجزوء الكامل	متهللا	قد كان وجهك
557-280	عريضة	مخلع البسيط	للإيالي	تفتحت أعين الدراري
454	أيوب	كامل	أمالي	ولحقت أمالي فقد سبقت
535	أيوب	مجزوء الرمل	للإيالي	سر بنا نقطع شوطا
419	عريضة	مخلع البسيط	الجمال	أحن شوقا إلى ديار
298	جبران	رمل	يزول	سرت في الوادي وقد جاء للصباح
417	جبران	رمل	الضئيل	يا زمان الحب قد ولّى الشباب
433-364	جبران	رمل	سبيل	يا بلادا حبيت منذ الأزل
266	أيوب	مشطور الرمل	طويل	رب نفس سجت دهر ا
559	عريضة	خفيف	العقال	لا تهمنك الرمال
556	عريضة	منهوك الخفيف	الخيال	فهو في نوبة
420	أيوب	متقارب	الخيال	زرت المحبة وسط القلوب

196	أيوب	مجزوء المتقارب	الجمال	نظرت وكلي عيون
350	عريضة	خفيف	حاله	يا صديقي ألم تكن بصديقي
223	عريضة	متقارب	للتدابة	لماذا نحب نضير الزهور

الميم

330	أبو ماضي	مخلع بسيط	النجوم	أريد دنيا فيها شعاع
353	أبو ماضي	مخلع بسيط	الهموم	أبمرح اليوم في الخلاء
225	أبو ماضي	مجزوء الرمل	لا أعلم	إنني جئت وأمضي
348	أبو ماضي	كامل	المتريما	من ذا يكافئ زهرة فواحة
469	عريضة	خفيف مشطور	مستهما	خلق القلب طائرا
535	عريضة	مشطور خفيف	النعمى	النعمى ترنمت
535	عريضة	مجئت مشطور	ندامى	هيا بنا يا
182	نعيمه	مجزوء الوافر	وأحلامي	ورحت أقيس أيامي
532	أيوب	مجزوء الوافر	أنفاسي	على أنهار الأمي
187	أبو ماضي	كامل	إمامي	سيرت في فجر الحياة سفيني
132	عريضة	مجزوء كامل	طمامي	للنفس مائدة تمد
262	عريضة	مجزوء الكامل	بالملم	مهلا كماء اللوم أني
306	عريضة	مخلع بسيط	والزحام	فصاحت النفس بي وقالت
457	أبو ماضي	مجزوء كامل	للتخوم	أرأيت أحلام
576	أبو ماضي	رمل	النجوم	صاحت الضفدع لما شاهدت
195	جبران	رمل	الأحلام	سكن الليل وفي ثوب السكون
343	جبران	مجزوء الرمل	وعظام	إن حب الناس داء
283	نعيمه	مجئت	بالغيوم	إذا سماؤك يوما
532	أيوب	متقارب	الغرام	ولما قطعنا مروج الشباب
532	أيوب	مجزوء المتقارب	الغيوم	وسرنا وراء القدر
127	عريضة	خفيف	غمامه	هو يمشي ولا يرى ما أمامه
219	نعيمه	مجئت	خيامه	مضى النهار ولما

النون

166	أبو ماضي	مجزوء الكامل	من أنا	وطن النجوم أنا هنا
171	جبران	هزج	أتينا	على أنقاض ماضينا
209	عريضة	مجزوء للرجز	أيماننا	أبت لباليها الطرب
503-349	أبو ماضي	مجزوء الرمل	لحنا	يا رفيقي أنا لولا أنت
502	أبو ماضي	مجزوء الرمل	ووزنا	لست مني إن حسبت
263	جبران	سريع	أحلامنا	يا من يعادينا وما إن لنا
136	أبو ماضي	خفيف	فينا	كم خفضنا الجناح للجاهلينا

141	أبو ماضي	خفيف	تهتكونا	أرايت كما رأى المميان
225	نعيمه	خفيف	وكنا	نتمنى وفي التمنى شقاء
309	عريضة	خفيف	وسجنا	ذكر الطائر الرياض فغنى
535	عريضة	خفيف	مدانا	يا رافقي على طريق الحزاني
313	نعيمه	خبب	تناجينا	أشجار الغاب تحيينا
275	نعيمه	طويل	أثمان	لعمرك يا أختاه ما في حياتنا
142	عريضة	بسيط	بالفاني	لنا عني وعروش نحن نملكها
574	النافقة الذبياني	وافر	إني	وهم وردوا الجفار على تميم
323	أبو ماضي	كامل	والأفغان	إني امرؤ لا شيء يطرب روجه
140	جبران	مجزوء الرمل	عني	أيها الشحور عن
169	أيوب	سريع	بلبان	يا تلج قد هيئت أشجاني
312	عريضة	خفيف	للريحان	في المروج الخضراء كم من قصيد
336	أبو ماضي	خفيف	لماني	أبغني أن أقول شيئاً فيمصاني
359	أبو ماضي	خفيف	الحرمان	نحن أهل الخيال أسعد خلق
536	عريضة	خفيف	الأماني	في رياض الشهباء كم من نشيد
173	أيوب	مجث	بالذني	لو ينظرون بعيني
440	أيوب	مجث	مني	لكني لست منهم
560	عريضة	مجث	المنون	على طريق الجنون
560	عريضة	مجث	الجنون	فأصمت وسر في السكون
577	أيوب	مجث	سني	لما أشاعوا بأني
259	عريضة	مخلع بسيط	العيون	لو حنق المرء في البرايا
237	عريضة	مجزوء الكامل	وتؤلمين	يا نفس مالك والأكين
311	حداد	مجزوء الكامل	لا يبين	بيني وبين الروع حب
455	أبو ماضي	مجزوء الكامل	الخائفين	السحب تركض في الفضاء
145-144	أيوب	رمل	المسلطان	هات حدثنا بأيات الطيور
258	أيوب	رمل	مأمون	ملك الأبطال بلغت المنى
475	نعيمه	سريع مشطور	سنين	روحي فكم شئت وشابت
226	أيوب	مقارب	المنون	وبات المسافر في حيرة
179	أيوب	مجزوء الوافر	عرفناه	وقفنا عند مرآه
577-142	أبو ماضي	خفيف	المدينه	أنا إن أغصن الحمام جفوني
578	أبو ماضي	خفيف	وحزونه	وإذا ما مشيت في الروع يوماً

الهاء

250	أبو ماضي	كامل	تأويها	فإذا أنا كالسندبادنة شوتت
450	جبران	مجزوء الرجز	انتهى	يا نفس ما العيش سوى
532	أيوب	مجزوء الرمل	لديها	أه من دهم الليالي

347	أبو ماضي	خفيف	صباها	رب ليل نجومه ضاحكات
الوأي				
346	جبران	مجزوء الرجز	تهوى	يا قلب إن قللوا
الياء				
355	نعمة	منهوك الرجز	لميفضيا	فتمت حبي
82	أبو ماضي	كامل	والحرية	أنت أمرو صاغ المهيمن روحه
459	حداد	مجزوء الكامل	القاسية	يا زهرة لحبت بها

فهرس المحتوى

28 - 5 مقدمة
97 - 29 الباب الأول : في ملايسات النشأة
43 - 31 الفصل الأول : بوادر الحركة الأدبية في المهجر
55 - 45 الفصل الثاني : نشأة الرابطة القلمية
97 - 57 الفصل الثالث : أعلام الرابطة القلمية
156 - 99 الباب الثاني : صوى على طريق إرم
104 - 101 تمهيد
117 - 105 الفصل الأول : الرابطة القلمية وتحول النسق المرجعي
134 - 119 الفصل الثاني : دلالات الوسم وأسس الرؤية
125 - 119 1 - في الوسم ودلالاته
134 - 126 2 - في أسس الرؤية
156 - 135 الفصل الثالث : من تجليات الرؤية
143 - 136 1 - العميان
154 - 144 2 - النسر
158 الباب الثالث : عطش الأرواح
161 - 159 تمهيد
206 - 163 الفصل الأول : ليل الأشواق
183 - 163 1 - الغربة والحنين
205 - 184 2 - الذكرى والخيال والرؤى
252 - 207 الفصل الثاني : سفينة في ضباب
228 - 207 1 - أوجاع التأمل
252 - 228 2 - من خلال الضباب
366 - 253 الباب الرابع : حديقة النبي
256 - 255 تمهيد
284 - 257 الفصل الأول : من أوجاع الحيرة إلى آفاق إرم

302 - 285 الفصل الثاني : زاد الرحلة
331 - 303 الفصل الثالث : ملامح الحديقة
366 - 333 الفصل الرابع : البلاد المحجوبة
481 - 368 الباب الخامس : الفجر والقمر : الأسطوري في شعر الرابطة القلمية
372 - 369 تمهيد
403 - 373 الفصل الأول : الشعر والأسطورة
443 - 405 الفصل الثاني : الشوق إلى الأصول
481 - 445 الفصل الثالث : العود الأبدى
584 - 484 الباب السادس : الوزن والإيقاع بين النظر والإبداع
489 - 485 تمهيد
519 - 491 الفصل الأول : حدود النظم وحدّ الشعر
552 - 521 الفصل الثاني : الشعر المقطعي وتنوّع القوافي
584 - 553 الفصل الثالث : نحو شعر التفعيلة والجملة الشعرية
597 - 586 الخاتمة :

الفهرس العام

597 - 5 الرومنطيقية ومنابع الحداثة في الشعر العربي
612 - 599 مصادر البحث ومراجعته
624 - 613 فهرس البحث
621 - 615 فهرس الشواهد الشعرية
624 - 623 فهرس المحتوى

المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية

كشفت لنا قراءة النصوص الشعرية التي أنشأها جماعة
الرّابطة القلمية، أنّها تنطلق من رؤية متكاملة سعى
الشّعراء من خلالها إلى التعبير عن توقّهم إلى إقامة
علاقة بين الإنسان والكون تركز على أساس يختلف عن
السائد، فإذا بهذه النصوص الشعرية باعتمادها الرؤية
الرّومنتيقية، تدخل بالشعر العربي مرحلة الحداثة من
حيث ما تكشف عنه من وعي حادّ بالذات، وبخصائصها
وبقدرتها على نشدان الحقيقة خارج الأطر التقليديّة
والتّوق إلى عالم تنتفي منه المتناقضات، بل ومن حيث
رفض النّموزج التي كرّسته السّنّة الشعرية.

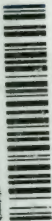
وما من شكّ في أنّ هذه الخطوة الأولى قد تبعتها خطوات لا
تقلّ عنها أهميّة، بل إنّّه ليس من المجازفة أن نذهب إلى أنّ
مختلف الحركات الشعرية بعدها، وخاصة ما عرف بحركة
الشعر الحرّ إنّما هي وريثة هذه الخطوة الأولى، في مواصلة
البحث عن أشكال شعريّة ومضامين غير غريبة عن رفض
موجود وتوق إلى منشود، ولعلّ الدعوة إلى البحث المتواصل
عن أشكال شعريّة على غير أنموزج والوصول بذلك إلى حدّ
القضاء على الحدود الفاصلة بين أجناس الكتابة عند بعض
الشّعراء، ليست سوى مواصلة لما بدأه جبران وأصحابه في
العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين.

المؤلف

محمد قوبعة

إدراك: 6-25-936-9973-978

Bibliotheca Alexandrina



1213257